LEO SPITZER

études de style

précédé de

leo spitzer et la lecture stylistique

de

JEAN STAROBINSKI

tel gallimard

COLLECTION TEL

Leo Spitzer

Études de style

précédé de

Leo Spitzer et la lecture stylistique

PAR JEAN STAROBINSKI

TRADUIT DE L'ANGLAIS
ET DE L'ALLEMAND
PAR ÉLIANE KAUFHOLZ ALAIN COULON
MICHEL FOUCAULT

Gallimard

Cet ouvrage a initialement paru dans la « Bibliothèque des Idées » en 1970.

© *Éditions Gallimard, 1970, pour la présente édition.*

LEO SPITZER ET LA LECTURE STYLISTIQUE

Leo Spitzer (1887-1960) commence par la philologie. Sa formation première lui a été donnée par les romanistes allemands du début de ce siècle. Tout, chez lui, part d'un premier savoir positif, prodigieusement étendu, qui le familiarise avec le mécanisme évolutif des langues romanes. Son maître Meyer-Lübke (1861-1936) lui communique l'exemple de la maîtrise systématique et rationnelle du matériel verbal : il eût pu, de la même manière, s'en tenir à la grammaire historique, à l'étymologie, à la lexicologie. Il eût pu, comme ses maîtres, déployer une infinie sagacité pour faire de la linguistique évolutive une discipline nomothétique.

Spitzer avait de bons maîtres. Le propre d'une éducation réussie est de provoquer l'affranchissement intellectuel, le départ de l'élève prodigue, chargé des dons qu'il a reçus, vers des terres inconnues. Dans la préface de *Linguistics and Literary History* (1948), où il retrace les étapes de sa biographie intellectuelle, Spitzer rappelle le sentiment d'insatisfaction et de révolte qu'il éprouvait devant la prudence « positiviste » de Meyer-Lübke, dont les travaux lui paraissaient concerner la préhistoire du français et non son histoire vivante; la révolte allait s'accentuant devant les études précautionneuses des historiens de la littérature, qui lui semblaient dérisoires à force d'éviter le vif des œuvres et de s'égarer parmi les questions annexes, les détails subalternes, les gloses futiles.

Dans l'étude même des changements phonétiques, Spitzer ne peut se contenter des lois mécaniques auxquelles tout un courant de la science du langage tend à accorder la primauté.

Sa préférence va aux idées de Hugo Schuchardt (1842-1927), qui menait un combat résolu contre le « mécanisme » et qui plaidait en faveur de l'étymologie *motivée* et de la création quotidienne. (Spitzer publiera en 1922 un *Hugo Schuchardt-Brevier. Ein Vademecum der allgemeinen Sprachwissenschaft.*) Option révélatrice : elle place Spitzer dans le camp de ceux qui, sans refuser absolument l'existence de lois immanentes au langage, portent un intérêt privilégié aux variations expressives, où s'inscrit la trace de la visée intentionnelle des locuteurs. C'est le sujet parlant (singulier ou collectif) que l'on s'applique ainsi à rejoindre, à travers les néologismes, les déformations, les structures syntaxiques inédites. Il n'est donc pas impossible de rattacher la pensée de Spitzer à celle des linguistes romantiques qui cherchaient, dans le langage, les marques distinctives du *génie* des époques ou des peuples ; et l'on ajoutera que, par-delà les enquêtes positives et les systématisations mécaniques, Spitzer remontait de la sorte à la source même de la *science* linguistique. Car ce qui peut paraître chez lui rébellion, est en réalité ce qui le rapproche des fondateurs de la discipline, — des Diez et des Grimm.

Capable plus qu'aucun autre d'explorer pour eux-mêmes les états de langue et les lignées évolutives, Spitzer n'a pas tardé à se tourner vers les phénomènes irréguliers et souvent instables où se manifeste l'usage particulier que les individus font des ressources linguistiques disponibles. Les passions, les besoins, les fins vitales sont fauteurs de variations significatives, tantôt passagères et liées à la seule personne du locuteur, tantôt permanentes et bientôt résorbées dans la langue commune. L'important alors, c'est tout ensemble de constater la variation et de former un « diagnostic » sur le sens qu'elle revêt, — diagnostic où l'on s'efforcera d'identifier l'acte mental responsable de la variation. Celle-ci est alors traitée comme un indice : le savoir proprement linguistique (et qui répond à la question : *comment* la variation s'est-elle produite ?) n'a plus qu'une valeur instrumentale et se subordonne à la question : *pourquoi* la variation s'est-elle produite ? Préoccupation que l'on retrouve chez l'un des élèves genevois de Ferdinand de Saussure : Charles Bally [1]. Mais tandis que Bally étudiait la vie du langage dans les « faits de langue », c'est-à-dire dans les énoncés que les collectivités inventent anonymement en réponse à des situations vécues, Spitzer en revanche voulait aller jusqu'à l'étude des « faits de parole »,

jusqu'à l'examen de la déflexion, du style particulier par le moyen desquels se singularise la personnalité des écrivains. Sans jamais cesser d'enquêter parallèlement dans le champ des expressions communes (« faits de langue » selon Saussure, *Sprachstile* selon Spitzer), il fera porter l'essentiel de sa recherche sur les « systèmes expressifs » que les créateurs ont introduits dans leur langue individuelle (« faits de parole » selon Saussure; *Stilsprachen*, comme le fait entendre Spitzer dans un renversement des éléments du mot composé allemand; nous devrions trouver un équivalent français de cette opposition : à titre de pis-aller, *Stilsprachen* deviendrait « le langage du particulier », et *Sprachstile*, « particularités de langage »).

La linguistique offrira ses ressources au bénéfice d'une stylistique appliquée aux œuvres littéraires. On retiendra que la première œuvre de Spitzer est un long travail sur l'invention verbale chez Rabelais, à titre d'exemple de la valeur stylistique du néologisme (*Die Wortbildung als stilistisches Mittel exemplifiziert an Rabelais*, Halle, 1910). Sujet et titre révélateurs, puisque l'on y voit Spitzer aborder un problème traditionnel de la linguistique — la formation des mots *(Wortbildung)* — mais en transférant de la langue à l'écrivain la fonction formatrice, ou, plus exactement, en portant son attention sur l'un des rares écrivains inventeurs de vocables neufs. Ici, la « néologie » peut être attribuée à une personne, et, mieux encore, à un projet esthétique : la production vertigineuse d'un irréel à partir des éléments du réel. Demander le *pourquoi* du fait linguistique n'est dès lors plus seulement une curiosité légitime : c'est une démarche nécessaire, qui fait découvrir la motivation, la fin visée, le pouvoir organisateur. La diversité éparse des faits observés peut être ramenée à l'unité d'un dessein (d'un « esprit », d'un « tempérament »). Ainsi s'opère le passage de la linguistique à la connaissance littéraire : la langue est saisie dans le processus qui la fait devenir littérature, — dans son mouvement, dans sa mise en œuvre, dans l'abus qui en est fait; et la littérature, réciproquement, est abordée à partir de son matériau verbal, de son aspect *textuel*. Si la connaissance littéraire est une genèse revécue, le parcours s'allonge de toute « l'arrière-histoire » des mots et des formes utilisés dans l'œuvre, et la compréhension s'enrichit de tous les rapports « matériels » qui contribuent à constituer le sens.

La stylistique des œuvres littéraires n'est que l'une des orien-

tations possibles d'une linguistique désireuse de passer à l'application de ses pouvoirs. Ce serait se faire de Spitzer une idée erronée que de voir en lui simplement un transfuge de la philologie, passé à la « critique » des grands auteurs, je veux dire à une forme supérieure d'explication de texte. A aucun moment Spitzer n'a quitté la linguistique pure. Celle-ci est restée pour lui une position stratégique centrale, un savoir-source. Et précisément parce qu'elle avait pour lui cette vertu, il lui semblait qu'elle ne devait pas se confiner dans ses limites spécialisées, reflet contingent d'une départementalisation académique. La linguistique, science de la forme liée au sens, possède une aptitude herméneutique dont l'intervention est la bienvenue partout où il y a du langage à lire et du sens à déchiffrer... La mode aidant, le lecteur français n'ignore plus les entreprises actuelles qui visent à soumettre à une lecture de type linguistique les institutions les plus diverses : idéologies, systèmes sociaux, publicité, etc. Il ignore, en général, que la tentative n'est pas neuve, et que la recherche a déjà été engagée, — il est vrai à partir d'une autre base que la linguistique structurale d'aujourd'hui. C'est Spitzer, en 1948, qui, l'un des premiers, applique à la langue publicitaire américaine (considérée comme un art populaire) la technique de l'explication stylistique. Si grande que fût l'importance que Spitzer, dans nombre d'études, a conférée au sujet parlant singulier — à l'artiste —, son attention restait trop universelle pour s'abstenir d'explorer d'autres emplois du langage. La linguistique, instrument d'une critique générale, doit pouvoir être employée en toutes directions, partout où s'inscrivent les traces de l'homme parlant (donc pensant, imaginant, rêvant, écrivant, écoutant). La stylistique des chefs-d'œuvre n'est qu'une application — certes privilégiée — d'un savoir qui cesse de se confiner dans une neutralité prudente. D'autres objets ne manqueront pas de s'offrir, si l'on croit détenir un pouvoir de lecture apte à dominer adéquatement les phénomènes de langage les plus divers. Il dépend du chercheur de fixer les coordonnées de son enquête, selon l'appel qu'il perçoit. C'est une décision de principe qui tient l'*œuvre* littéraire pour un organisme clos régi par une cohérence spécifique. Une autre décision de principe, au lieu d'individualiser l'œuvre, s'efforcera de déchiffrer des états de culture (en y déterminant des *champs sémantiques* révélateurs) ou encore de revivre l'histoire d'un mot et des idées qui s'y rattachent.

Spitzer a pratiqué la sémantique historique (en l'appliquant souvent à certains mots-clés repris à la poésie et à la philosophie par la langue commune) en guise de complément antithétique de l'explication des œuvres. Les *Essays in Historical Semantics* (New York, 1948), où figure une admirable étude sur le mot *milieu ;* l'enquête sur les antécédents philosophico-linguistiques du mot allemand *Stimmung* (*Classical and Christian Ideas of World Harmony*, 1945, publié en volume en 1963) illustrent l'efficacité d'une « attention linguistique » dirigée non plus sur les œuvres mais sur les courants de pensée. Spitzer s'est clairement expliqué sur la complémentarité de la stylistique et de la sémantique historique. Nous lisons dans la préface des *Essays in Historical Semantics* : « La collection d'articles contenue dans ce volume doit offrir une contrepartie aux *Stilstudien* (1928)... Tandis que, dans ce dernier ouvrage, les protagonistes sont les écrivains individuels, dont les personnalités littéraires sont étudiées dans leurs paroles écrites, dans leur style particulier, ici, les protagonistes seront les mots eux-mêmes, tels que les utilisent les auteurs de différentes périodes; pour recourir à une dichotomie inventée par Vossler, il est évident que ces mots devaient être considérés de façon supra-personnelle, et que les personnalités qui ont marqué ces mots de leur empreinte ne peuvent être que celles des civilisations, bien que celles-ci, en revanche, aient été naturellement formées et colorées par les personnalités des individus (lesquels cependant ne faisaient que donner une expression aux sentiments généraux de leurs civilisations). » Si l'écrivain et le milieu culturel sont interdépendants, la stylistique et la sémantique historique, loin de se contredire, se prêteront un mutuel appui. Toute forme individuelle se détache sur un fond collectif, qui lui-même est déjà un répertoire de formes. Nous voici finalement assurés d'une compréhension plus juste des faits de culture puisque, tout en admettant l'autonomie esthétique des œuvres, tout en les interrogeant comme des mondes clos, il n'est pas moins légitime de les considérer, par un autre biais, comme réceptrices et donatrices au sein du développement historique de l'activité humaine. L'étude stylistique, description d'une structure esthétique *synchronique*, lecture de rapports simultanés, aurait pu aisément encourir le reproche d'éluder l'histoire : le débat s'est élevé naguère autour d'un structuralisme de plus fraîche date. Pour Spitzer, l'histoire est partout implicite, sous-

jacente, environnante : la forme d'une œuvre est toujours obtenue à partir d'un matériau daté, et toute œuvre forte peut être dite *marquante* parce qu'elle qualifie son moment historique autant qu'elle est qualifiée par lui. A ce point, Spitzer eût pu être tenté par la construction d'une théorie critique systématique, fondée elle-même sur une philosophie de la culture. Il n'a pas voulu s'y emprisonner : il préférait la pratique quotidienne de l'interprétation, l'expérience sur le vif, que stimulait une immense curiosité, et qui se laissait régir par un esprit de finesse aussi hostile à la timidité intellectuelle qu'au fanatisme méthodologique. Au lieu de codifier les liens de la sémantique historique et de la stylistique, Spitzer s'est contenté de maintenir entre elles un va-et-vient fécond. Il suffit de le lire avec attention pour s'apercevoir que ses études de style sont nourries de considérations empruntées à la sémantique historique, et que, d'autre part, les recherches sur l'histoire des mots prennent leurs principaux relais dans les grands exemples littéraires. Selon la manière polémique où sa verve aimait à se déployer, il a affirmé ses principes tantôt en combattant une stylistique dénuée d'information historique (le *new criticism* des Américains), tantôt en ironisant contre l'histoire des idées (dans une dispute mémorable avec A. O. Lovejoy [2]), lorsque celle-ci lui paraissait se perdre dans une excessive distinction sémantique des *unit-ideas*, vouer trop d'importance aux œuvres mineures, et méconnaître la valeur esthétique des chefs-d'œuvre.

Cet empirisme tenace, ce recours obstiné aux inspirations de la lecture, ce contact permanent avec les grands textes ne sont pas — l'on s'en doute — la conséquence d'un parti pris positiviste : c'est l'effet d'une dictée du tempérament, la manifestation du style personnel de ce stylisticien. Dans tous ses choix, nous le trouvons, comme tant de ses contemporains, attiré par l'éclat de la *vie* : qu'il se tourne vers les œuvres, vers la langue familière, vers l'histoire des mots, c'est toujours du vivant qu'il veut déceler. Le langage commun, il l'explore de préférence dans ses manifestations passionnelles : la langue de l'amour, la langue de la faim (durant la Première Guerre mondiale, Spitzer exerça en Autriche les fonctions de censeur pour les lettres qu'expédiaient les prisonniers de guerre italiens [3]). Il cherche d'instinct les formes *activées* du langage, les domaines où la parole se dramatise : dans l'œuvre littéraire, où les mots prennent une signification accrue par la vertu du désir qui les

mobilise; dans l'histoire des mots, où chaque génération fait violence à l'héritage verbal, parce que de nouveaux conflits, de nouveaux besoins se font jour, et de nouveaux organismes se constituent. La sympathie de Spitzer s'oriente toujours vers les symptômes vitaux. D'où sa prédilection pour la mise en évidence des principes unificateurs. Quand il se voue à l'étude synchronique des *champs sémantiques*, il ne cherche pas à déceler un système de différences (comme l'eût recommandé la théorie saussurienne), mais au contraire un réseau de convergences. Méfiant à l'égard de la *Geistesgeschichte* allemande lorsque celle-ci tend à réduire les phénomènes culturels d'une époque à un « esprit d'époque » *(Zeitgeist)* qui en serait le commun dénominateur rigoureux, il reste néanmoins enclin à préférer au morcellement analytique la compréhension unifiante. Il réclame donc le droit de parler du goût ou de l'esprit d'une époque, à la condition d'en faire simplement « la totalité des traits distinctifs d'une période ou d'un mouvement que l'historien s'efforce de voir comme une unité ». De la *Geistesgeschichte*, il voudrait retenir l'exigence totalisatrice, mais non le penchant au verbalisme et à la mythologie, les lieux communs hypostasiés; de l'histoire des idées, il est prêt à retenir la clarté rationnelle et la richesse érudite, à la condition de ne pas s'attarder dans une poussière de distinctions conceptuelles. Il voudrait qu'en chaque mot, qu'en chaque concept — dans un contexte historique donné — soit reconnue la présence d'un *sentiment* qui lui serait indissolublement lié.

Ce goût du vivant, ce désir de découvrir des centres d'unification, cette impatience qui empêche Leo Spitzer de se sentir à l'aise dans le champ clos de la linguistique pure, ce sont d'abord les traits vigoureux d'une personnalité, avant d'être les articles d'une méthode. On s'attend à trouver un savant, et l'on trouve un homme! Ceci a pu être allégué contre l'enseignement de Spitzer, trop unique, trop marqué de passion individuelle pour être un exemple à suivre... Je verrais au contraire quelque chose d'exemplaire dans l'impossibilité, pour le savant, de s'en tenir à sa seule science, dans la fougue qui lui fait rompre les barrières « disciplinaires », dans l'élan qui transforme le linguiste en stylisticien, puis en critique littéraire, et en poète d'idées. Les limites lui pèsent : il y a toujours, pour lui, un isolement à vaincre, une sortie victorieuse à lancer, un contact à trouver. Sa lucidité, sa passion, s'expliquent en partie par

sa situation d'étranger — c'est-à-dire par une distance originelle — qu'il met à profit pour mieux discerner des structures et des valeurs que ne savent pas apercevoir ceux qui s'y trouvent d'emblée trop mêlés. La distance permet la connaissance « détachée », mais Spitzer l'éprouve en même temps comme un espace à combler, comme un intervalle à surmonter en vue d'une saisie unitive. Linguiste, il est d'abord au plus loin de la poésie, mais il est en position privilégiée pour déchiffrer l'opération poétique et pour y participer enfin par une plus intime compréhension. Juif autrichien, nourri d'humanités classiques, il peut aborder les littératures romanes presque en ethnologue, mais son approche des œuvres a quelque chose de la conquête amoureuse. Citant, au début d'une de ses études, la phrase de Valery Larbaud : ... « cette langue, je l'ai apprise comme l'on obtient l'amour d'une femme », Spitzer nous rappelle opportunément la composante érotique dont il était difficile que la *philologie* pour lui se départît. Dans la patience active, la progression audacieuse, les résistances vaincues, la saisie des secrets, l'irruption de la formule décisive, l'on peut voir à l'œuvre un *éros* de l'interprétation, qui traite l'œuvre comme une personne d'abord distante et défendue. Que la démarche spitzérienne ne soit nulle part plus à l'aise que lorsqu'elle décrit la trajectoire verbale de l'élan amoureux — charnel ou mystique — ne doit pas être tenu pour un hasard : ce sont les cas privilégiés où le style de l'interprétation est lié à celui de son objet comme par une harmonie préétablie. Ce n'est pas contredire — c'est bien plutôt confirmer — ce trait passionnel, que de relever la forme agressive prise par tant d'études spitzériennes. Spitzer avait besoin de se sentir provoqué pour prendre la plume : l'erreur des autres, sur tel point qui lui importait, était pour lui l'une des stimulations les plus efficaces. Comme tant d'amoureux qu'anime la présence d'un concurrent, Spitzer semblait souhaiter que sa conquête du sens des textes litigieux coïncidât avec la déconfiture du rival. Au demeurant, rectifier un malentendu, réfuter un contre-sens, contredire un collègue, c'était pour lui repartir d'un point périphérique et se replacer dans la position externe d'où pouvait être lancée l'offensive victorieuse en direction du centre. Si tant d'études, écrites parfois à la diable, mais avec un dessein très ferme, prennent l'aspect batailleur de la polémique universitaire (de « l'entremangerie professorale » dont parlait déjà si drôlement Pierre Bayle), ce n'est nullement

que Spitzer se complût dans les petitesses de l'*odium philologicum* (ou *theologicum*), mais c'est qu'il cherchait dans la contestation une sorte d'énergie motrice initiale : quelqu'un contre qui et à qui parler du sens des œuvres. La plupart de ses articles sont des *réponses*. L'étude sur *La Vie de Marianne*, où Spitzer s'en prend amicalement à Georges Poulet (son collègue depuis peu à la Johns Hopkins University de Baltimore), est parfaitement révélatrice : c'est une lettre ouverte. Or écrivant habituellement dans la langue de celui qu'il démentait, Spitzer en est venu à pratiquer un polyglottisme vertigineux (où se succédaient le français, l'allemand, l'italien, l'anglais, l'espagnol), ce qui n'a toutefois pas été sans préjudice pour la parole même du commentaire critique. Spitzer ne voulait pas être un écrivain, et son propre langage ne lui importait guère : comment mieux faire entendre que la fonction du commentaire « savant » est pour lui toute relative et instrumentale, destinée à s'effacer devant la présence souveraine des œuvres ? Sans doute la poésie d'idées, à laquelle Spitzer sait atteindre comme tout grand historien, nous eût-elle été plus sensible s'il avait été moins prodigue dans sa verve contentieuse et dans son irritabilité vengeresse.

Je puis paraître insister indûment sur des traits d'humeur : ils donnent à l'œuvre de Spitzer son ton et son accent si particuliers. Sont-ils inessentiels ? La configuration discontinue, non systématique, et toute en saillie de l'œuvre spitzérienne est-elle accidentelle ? Spitzer est le premier à nous inviter à penser que rien dans la forme n'est accidentel. Ces traits d'humeur font partie intégrante d'une méthode qui se veut dès le principe pluridimensionnelle. Tout en réclamant un respect scrupuleux du fait, une attention inlassable à la textualité, Spitzer ne répugne pas à inclure dans sa méthode une composante « existentielle ». Est-ce un hasard si la théorie spitzérienne, qui fait si grand cas de la notion de *vie*, trouve sa plus complète expression dans des textes de caractère autobiographique ? Plus explicitement encore, nous le voyons, dans des aphorismes de caractère philosophique et lyrique, chercher à compléter la dimension « positive » de la recherche par une dimension « relationnelle », laquelle n'intéresse pas seulement le rapport avec le destinataire de la parole interprétative, mais le rapport du chercheur avec lui-même. Je tenterai de traduire ici l'un des *Schlussaphorismen* par quoi s'achèvent les *Romanische Stil- und Literaturstudien* (Marburg, 1931) : l'on verra que

la leçon de F. Schlegel et les tentations de l'ironie romantique n'y sont pas oubliées :

> Je ne puis me représenter aujourd'hui le travail scientifique que comme une activité sur plusieurs plans. Certes, je ne voudrais pas que le chercheur ressemblât au chef qui dirige le *Requiem* de Berlioz et qui doit se tourner vers cinq directions différentes. Mais il y a au moins cinq plans différents qui s'emboîtent et qui s'interpénètrent, comme c'est le cas dans tout ce qui est vivant. Sur le premier plan, auquel appartient proprement la spécialisation scientifique, le chercheur doit s'efforcer d'apporter de la lumière sur une partie encore obscure du domaine du savoir; il doit mettre au jour quelque chose de limité et de positif *(sachlich)*. Sur un second plan, qui reste encore dans les limites de la science, il cherche, par son travail, à enrichir la pratique méthodologique *(die Methodik)* : le travail positif, s'il n'est escorté d'aucune réflexion de méthode, ne possède pas le facteur de mouvement, de dépassement, qui est le propre de toute vraie science.
>
> Sur le plan suivant, que l'on pourrait définir comme celui de la philosophie, le chercheur précise sa position personnelle face à la totalité du monde : son travail, par-delà la soumission à l'objet, doit assurer un essor, à la fois lyrique et métaphysique, à un besoin spirituel de l'homme intérieur, il doit lui assurer une libération analogue à celle qu'apporte l'œuvre d'art à l'artiste. Sur un quatrième plan, humain et social, la recherche positive est une constante rencontre dialoguée et dialectique avec un homme déterminé, lié par la recherche ou par l'amitié : l'étude étant dirigée à son adresse — Scheler, naguère, s'en est pris à une philosophie « sans adresse »! — chaque ligne doit témoigner de sa présence, doit l'invoquer et le provoquer. Enfin, je voudrais que le travail fût écrit, pour ainsi dire, aux confins du Rien, en se cramponnant au savoir contre l'assaut du Rien, avec une ironie tournée contre soi et une énergie défensive —, qu'il fût peut-être écrit en vue d'échapper au Rien. Seule la part du Rien à l'intérieur du travail peut lui donner ce caractère humble, problématique, cet effacement supérieur qui accompagne tout noble effort; il faut accepter l'élément mort et « néantisant », sans lequel le vivant ne peut être. Car si l'ouvrage doit pouvoir survivre à son créateur, comme une balle qui rebondit ou une étincelle qui propage le feu, et non comme un marbre tranquille et détaché, il faut qu'il soit l'image de la lutte menée par son créateur, transmettant aux lecteurs son impératif de lutte.
>
> L'intégralité *(Vollständigkeit)* du matériau scientifique embrassé est moins importante que la plus grande intégra-

lité de l'attitude humaine : si l'un des cinq éléments vient à manquer : ampleur du champ de connaissances, adéquation de la méthode, libération métaphysique de soi à travers la science, consécration intérieure à un destinataire, conscience du Rien, — alors les travaux ne sont pas « complets », ils ne sont pas nécessaires, — et pour le chercheur lui-même ils ne sont pas satisfaisants. Le vrai chercheur partage la compagnie d'un objet, d'une réalité supranaturelle, d'un homme — en face du Rien. Et cela veut dire : n'être pas seul.

*

Spitzer a reconnu que sa méthode a varié au cours du temps. La variation n'a pas affecté l'idée fondamentale, selon laquelle la stylistique doit combler l'intervalle séparant l'histoire littéraire et la linguistique, et mettre ainsi une science générale des significations au service de ce système signifiant particulier qu'est l'œuvre littéraire. Le changement n'a pas affecté non plus les moyens utilisés, le savoir instrumental mobilisé pour l'explication stylistique. C'est la visée de l'activité critique qui s'est modifiée; ce sont les fins assignées au travail d'explication qui ont changé.

Dans sa première manière, la stylistique spitzérienne veut rejoindre des réalités psychiques, tout en s'appliquant également à définir un « esprit collectif ». Face aux textes, Spitzer tente d'y saisir les caractères spécifiques renvoyant à l'*âme* de l'auteur, mais avec le souci de saisir, dans le mouvement *singulier* d'une écriture, l'indice expressif ou l'anticipation des changements de l'esprit collectif. Ainsi, à supposer que l'expérience intérieure d'un écrivain soit représentative ou prophétique, l'induction psychologique fondée sur l'analyse du style pourra se prêter à une extrapolation, qui en étendra le résultat à la définition d'un moment historique, d'un climat artistique, moral ou social. Dans l'esprit de Spitzer, toute psychostylistique devait s'élargir en sociostylistique. L'on discerne ici d'emblée les thèses majeures de la théorie idéaliste du langage et de la création littéraire. Derrière Spitzer (comme derrière son ami Karl Vossler) se profile la grande figure de Wilhelm von Humboldt, pour qui l'œuvre de langage, *ergon*, renvoyait à un pouvoir intérieur, *energeia*, à la fois propre au sujet parlant et à sa communauté historique. L'œuvre est donc abordée comme l'*expression* d'une activité psychique qui l'a conditionnée et façonnée;

l'œuvre est la *Tatsache* qui porte la marque d'une *Tathandlung*. Dans une conception qui privilégie à ce point le sujet parlant et l'acte expressif, la stylistique devient la discipline souveraine parmi les sciences du langage : elle seule est en mesure de percevoir ce que l'acte de parole comporte d'unique et de créateur [4]. On sait quelle fut, au début de ce siècle, en Italie et en Allemagne, l'influence de la pensée de Croce qui, annexant la langue elle-même au domaine de l'esthétique générale, n'a voulu tenir compte que des actes d'expression, et réduisait au rôle d'abstraction ancillaire tout ce que la linguistique étudie « scientifiquement » : phonétique, grammaire, syntaxe, sémiologie... « Il importe, écrivait Croce, que l'on reconnaisse que l'unique forme concrète, l'unique réalité du langage est le parler vivant, la proposition, la période, la page, la strophe, le poème, et non pas le mot isolé *per se*, ni l'agrégat mécanique des mots isolés [5]. » Il est significatif que Croce se soit reconnu dans les travaux de Spitzer, qu'il y ait vu l'arbre verdoyant issu de la petite plante qu'il avait autrefois mise en terre : « Il est désormais bien entendu qu'on ne peut connaître la langue que comme ' langage ', et par conséquent en fonction de l'esprit du sujet parlant [6]. » Quand Spitzer affirme qu'il n'est rien dans le texte qui ne corresponde à un mouvement de l'âme de l'écrivain, il ne fait que confirmer la prétention de Croce à le compter parmi les siens. Mais, dans la pratique, les choses prirent un tour différent. Force est bien de constater que par son empirisme patient, son attention extrême aux détails de facture, son respect de l'artisanat littéraire, Spitzer a d'emblée porté au matériau verbal un intérêt que l'école idéaliste ne lui accordait pas volontiers, pressée qu'elle était de définir et de juger des « contenus » spirituels. Et il faut rappeler que Croce a fini par témoigner des sentiments plutôt hargneux à l'égard de la « soi-disant critique stylistique», lui cherchant des complices compromettants du côté de d'Annunzio, de la « poésie pure », de l'hermétisme, — bref : du décadentisme [7]

« En lisant des romans français modernes, j'avais pris l'habitude de souligner les expressions qui me paraissaient nettement s'écarter de l'usage général. Souvent, ces passages soulignés, une fois confrontés, semblaient offrir un certain caractère d'analogie. Je me suis demandé s'il n'était pas possible d'établir le dénominateur commun de toutes ces déviations, ou du

moins de la plupart d'entre elles. » « Ne pourrait-on pas, se demande Spitzer, trouver l'*etymon* spirituel commun, la racine psychologique » de ces déviations, tout comme le linguiste décèle une racine étymologique derrière une famille de mots ?

Apercevoir un *écart* stylistique par rapport à l'usage moyen; évaluer cet écart, qualifier sa signification expressive; concilier cette découverte avec le ton et l'esprit général de l'œuvre; à partir de là, définir plus amplement le caractère spécifique du génie créateur et, à travers lui, une tendance de l'époque : tel est le mouvement que s'assigne au départ la critique spitzérienne. On le voit, si l'enquête séjourne longuement à l'intérieur des œuvres, elle prétend déboucher sur des réalités humaines extérieures à la littérature. L'œuvre littéraire signale sa particularité sur le fond d'une donnée sociale : l'usage général, la langue « moyenne ». Elle est interrogée pour la lumière qu'elle permet de jeter sur une « âme » singulière; mais à son tour la singularité de l'écrivain est interprétée comme la variation différentielle qu'intégrera l'évolution collective. S'il a d'abord parlé seul, c'est qu'il parlait d'avance au nom de tous... Tout se passe, pour le premier Spitzer, comme si la différence stylistique, la déviation originale, était un phénomène *transitoire*, défini à partir d'un substrat collectif préexistant, et destiné à être résorbé à plus ou moins brève échéance dans la masse des ressources verbales généralement disponibles, c'est-à-dire dans la « culture » d'un moment historique.

A dire vrai, pour les lecteurs d'aujourd'hui que préoccupe l'extension sociologique ou psychologique de la connaissance littéraire, les dernières étapes du processus critique dont nous venons de parler paraîtront quelquefois un peu rapides, et formulées avec une désinvolture imprudente. Pour caractériser des traits de style, Spitzer sait créer des notions neuves, gagnées au prix de l'attention la plus exquise : il invente des expressions frappantes et justes telles que « atténuation classique » ou « effet de sourdine » *(klassische Dämpfung)*, « motivation pseudo-objective » (à propos de Charles-Louis Philippe), « raccourci mystique » (à propos de C.-F. Ramuz). Et il nous fait assister à tout le travail d'atelier qui précède et justifie la formule synthétique. En revanche, on le sent souvent pris de court lorsqu'il débouche sur le plan de la psychologie et de la société. Il lui arrive de recourir un peu facilement aux notions générales de la psychologie des peuples, ou de la nomenclature des sentiments,

ou encore de la typologie des époques. Cette relative faiblesse montre bien que pour Spitzer l'essentiel est dit quand l'*essence* d'un style a été définie. Lui faut-il aller au-delà ? Si le style a été complètement défini, n'a-t-on pas, du même coup, défini déjà l'acte ou la faculté psychique qui l'informe ? N'a-t-on pas déjà signalé une attitude à l'égard du monde, — un fait social ? Loin d'avoir à chercher le secours de la psychologie et de la sociologie, la stylistique n'aurait-elle pas, dans une certaine mesure, le droit de les supplanter ? N'est-ce pas elle qui a le plus à nous apprendre ? On comprend qu'avec les années, Spitzer ait constaté qu'il était inutile de surajouter quoi que ce soit à l'enquête sur le style. Là où elle s'achève, elle touche une limite épistémologique, pour autant qu'elle reste fidèle à ses présupposés idéalistes. La formule synthétique d'un style, dégagée par voie expérimentale, n'a-t-elle pas l'immense avantage d'être tout ensemble universelle (puisqu'elle est une « entité » organisatrice), concrète, et spécifique (puisqu'elle est propre à un langage particulier) ? Ajoutons que la lecture de Spitzer est une lecture *confiante*. Elle prend le texte tel qu'il se donne — *at its face value*. Il y cherche, il y trouve des aveux complets. Jamais Spitzer ne lui suppose une fonction dissimulatrice, ou mystificatrice; jamais il ne l'aborde comme si, au pouvoir de révéler, s'ajoutait dans le texte un pouvoir de cacher, et comme s'il contenait *autre chose* que ce qu'il déclare explicitement, — comme s'il comportait un supplément latent. L'interprétation spitzérienne ne veut que passer de l'explicite au plus explicite. L'aphorisme : il n'est rien dans le style qui n'ait été dans l'âme de l'auteur, est entièrement renversable : il n'est rien dans l'âme de l'auteur qui ne soit « actuellement » dans le style. L'opération est sans reste; tout est visible pour qui sait voir. On ne se perdra pas en conjectures sur les antécédents intentionnels, sur les infrastructures affectives ou socio-économiques. Les œuvres sont gouvernées par un principe immanent, et saisissable à même leur forme : tout est dit, rien n'est dans l'ombre. Dans l'optique spitzérienne, une vraie phénoménologie du style rend superflues les inférences freudiennes ou marxistes, lesquelles *forcent* le texte à livrer le message latent appelé par l'interprète. Non que l'histoire et la psychologie « des profondeurs » soient indifférentes : ce sont des éléments qui gravitent autour des centres dynamiques mis en évidence par la stylistique.

De fait, la notion d'écart stylistique est une idée féconde, et sa fécondité se mesure à l'ampleur des problèmes soulevés. (Nous ne sommes pas très éloignés des considérations que Sartre, dans *Questions de méthode*, consacre à la notion du « différentiel ».) Le premier des problèmes, c'est celui qui touche la traduction que Spitzer prétendait opérer entre la signification individuelle de l'*écart* et sa valeur d'indice historique. L'hypothèse peut être qualifiée d'optimiste : la déviation différentielle, qui signale le conflit de l'individu et de son milieu, se mue en gradient de progrès historique. La façon personnelle dont un écrivain s'oppose au monde devient la façon dont il le transforme (ou dont il nous en annonce la transformation). Certes, c'est dans le monde et dans l'histoire que l'individu s'oppose au monde et au moment historique. Mais l'opération s'effectue-t-elle sans résidu ? Qui nous garantit que la parole singulière d'un écrivain anticipe un progrès ou une évolution bientôt sanctionnés par un nouvel usage, l'écart d'aujourd'hui devenant demain un caractère de la culture moyenne ? Ceci implique le succès de l'œuvre, et sa *reconnaissance* rapide... Certains affirmeraient au contraire que, dans l'écart stylistique, le plus précieux n'est pas ce qui se laissera rejoindre par la langue commune et s'y confondra; que là même où l'écrivain suscite une parole pour tous, il ne sait pas d'avance qu'un écho la reprendra : il s'écarte en prenant solitairement le risque d'un écart irréductible, d'une séparation persistante. S'il est certes vrai que toute parole, pour violente que soit sa déviation, s'inscrit inévitablement dans un contexte socio-historique, si l'observateur a le droit permanent d'interpréter cette déviation en fonction de l'époque et de ses conflits, il n'en reste pas moins qu'à son origine subjective, depuis le romantisme, intervient le désir d'affirmer la qualité unique de l'expérience personnelle, ce qui l'isole dans son outrance, ce qui lui confère, pardelà toute « vérité » commune, l'éclat de l'*authenticité*. L'individu, porté par la passion de sa différence, n'admettra pas que son essence singulière puisse être compromise dans le langage « tout fait », dans un système de conventions préalablement universalisé par l'acquiescement collectif.

Individuum est ineffabile, affirmait l'adage scolastique. A la limite, si l'individu ne se contente pas de donner simplement un *tour* personnel au langage commun, il devra choisir de se retrancher dans le silence : les mots lui sembleront interdits. L'écart

maximum est rupture, impossibilité de parler, « hermétisme ». C'est le mutisme de l'orgueil, à moins que ce ne soit celui de la folie : Hegel voit la conscience éprise de sa pureté aboutir au délire de la présomption. A l'extrême, au nom d'une fidélité ou d'une rigueur inflexibles, qui écartent ironiquement tout ce qui ne constitue pas une pure manifestation du moi, l'acte de la communication ne s'effectue plus : l'individu s'est replié dans l'ineffable; il n'y a plus qu'une présence hautaine qui se désigne — parfois tragiquement — comme un absolu barricadé. Mais que cesse la *communication* (c'est-à-dire le message intelligible à tous, formulé dans la langue de tous, à des fins pratiques immédiates), il reste encore une chance pour l'*expression* (c'est-à-dire pour l'invention de signes singuliers, qui renverront adéquatement à l'intériorité singulière du locuteur). La distinction entre expression et communication, adoptée et pratiquée par Croce, lui permet d'affirmer que, jusque dans la folie, *individuum non est ineffabile*. La folie est l'expression qui ne communique rien, mais elle n'en est pas moins interprétable pour la stylistique, science de l'expression. Celle-ci discerne un sens, là même où le sens paraît se refuser... Tant qu'une présence humaine se désigne, fût-ce sans rien pouvoir ou vouloir communiquer, et tant que cette présence persévère, évitant de sombrer dans le néant, la possibilité subsiste d'un effort verbal en vue de rendre exprimable « l'expérience intérieure », et, s'il se peut, de la rendre communicable : une parole poétique saura communiquer la singularité, ou singulariser la communication. Qu'ainsi l'effort d'expression-communication aboutisse, le style apparaîtra dès lors comme un compromis entre l'unicité de l'expérience intérieure et les contraintes formelles de sa manifestation extérieure. Les qualités de style, parce qu'elles stabilisent des formes, confèrent à la néologie, à l'innovation singulière, une sorte d'indécise aptitude à recevoir, « à bien plaire », une validité universelle. La reconnaissance du lecteur peut les avaliser. (Non qu'il en adopte pour lui-même l'usage : il suffit qu'il en reconnaisse l'intérêt, qu'il accepte de se sentir concerné. Il faudra dorénavant qu'un nouvel auteur découvre *autre chose*, pour produire un nouvel écart. Nous apercevons ici l'un des aspects de l'impératif moderne d'évolution en littérature, ou — si l'on croit devoir s'en défier — de la « surenchère avant-gardiste ». On observera toutefois que l'ambition des novateurs n'est pas toujours d'exprimer de nouveaux

sentiments : elle peut viser à communiquer de nouveaux *objets*.) Le style n'est donc ni le particulier pur, ni l'universel, mais un particulier en instance d'universalisation, et un universel qui se dérobe pour renvoyer à une liberté singulière [8]. Telle est du moins l'acception équilibrée que Spitzer confère à la notion de style. Elle implique la révolte de l'individu, et sa réconciliation par l'intermédiaire de l'*œuvre*. Reconnaître un écrivain à travers son style, c'est reconnaître à la fois une conscience qui s'affirme dans son irréductible recul, et l'énergie d'une parole qui traverse l'intervalle. L'écart stylistique, s'il est l'œuvre de la singularité, désigne tout ensemble une « ineffable » liberté qui veut l'écart, et une activité qui comble l'écart en le manifestant. Par le détour provisoire de la non-communication, l'on en arrive à une expression et à une communication plus intenses, à une activation des pouvoirs du langage. La parole littéraire est le mouvement par lequel l'écart pathologique se commue en pouvoir inventif. Le refus révolté n'aura été que le refus provisoire de communiquer dans le système anonyme d'une langue et d'une rhétorique stabilisées. Ainsi, quand bien même la réussite du style accentuerait et rafraîchirait le rapport du langage au monde, un *noli me tangere* accompagne la communion.

Pour juger équitablement l'écart qui s'inscrit dans un style, pour apprécier sa tension, il nous faut poser une question supplémentaire : le milieu culturel admet-il cet écart, le condamne-t-il ou l'encourage-t-il ? L'écart doit être évalué selon la tolérance que la société manifeste à son endroit. Dans un milieu comme le nôtre, où l'originalité fait prime, c'est à qui se signalera par la langue la plus neuve, par l'écart (moral ou stylistique) le plus inattendu. N'y parvient certes pas qui veut. Quand l'écart est à la mode, quand il est lui-même devenu tradition, l'auteur du *Grand Écart* ne dévie guère : c'est Antonin Artaud, *volens nolens*, qui fait figure de héros littéraire, par le privilège sanctifiant de l'épreuve traversée, par l'intensité de l'inhibition subie et la violence du cri qui la surmonte. Encore le succès d'Artaud, la façon dont il a été accepté comme *chaman* de notre époque, les commentaires dont il a été entouré tendraient-ils à prouver que le scandale de son apparition correspondait à une attente assez généralement éprouvée. Notre goût exige que l'écrivain ait une voix à lui, et qu'il la pose d'une manière inimitable : allons jusqu'à dire que notre culture

admet très *communément* l'idée de la littérature comme processus continuel de « déviance » : la littérature, c'est le collège discordant des voix et des écritures sans égales. L'écart est donc de règle, et seule reste imprévue la direction qu'il prendra chez un nouvel auteur. — Nous savons toutefois qu'à d'autres moments, ou dans d'autres cultures, l'écart est non seulement prévu, mais que son orientation même est préétablie, que la structure spécifique du langage déviant, et jusqu'à ses thèmes, sont prédéterminés. Il existe alors une ou plusieurs « langues » littéraires, distinctes de l'*usage* quotidien, mais établissant elles-mêmes, dans un système d'obligations et de licences obligatoires, des contraintes formelles qui ne laisseront qu'un mince degré de liberté à l'invention personnelle. L'écart est alors pris en charge par une convention anonyme, qui établit des *genera dicendi*, des genres poétiques, des « tons » convenables, etc. De même que les fêtes sacralisent pour la communauté des usages opposés à l'usage quotidien, la « langue poétique » — langue *consacrée* — définit l'espace rituel d'une fête du langage [9]. C'est donc un nouveau langage commun qui s'élabore à distance du parler moyen. L'argot en est l'équivalent non littéraire : le style, en l'occurrence, définit le système linguistique partiel (le sous-code) auquel les membres d'une communauté fractionnelle (d'un sous-groupe social) échangeront les signes de leur complicité. En pareil cas, le style (à moins qu'on ne préfère, avec Roland Barthes, parler ici d'*écriture*) prend valeur d'institution : l'écrivain n'en est pas le créateur, il y participe, avec plus ou moins de bonheur. Et l'analyse du style nous renverra, au premier chef, au genre pratiqué, à l'institution, et non à la personnalité des auteurs. Il y a certes, pour chaque auteur, une manière individuelle de participer à l'institution; une oreille fine sait discerner la façon toute personnelle dont chaque voix applique les règles d'une *élocution* imposée. Mais en pratique les deux niveaux — « manière » individuelle et « règles » prescrites — se laissent malaisément dissocier. Les seules évidences restent celles de l'œuvre, ou celle, plus générale, de l'institution telle qu'elle s'actualise dans l'œuvre ou dans l'ensemble des œuvres qu'elle régit.

C'est cette considération qui a incité Spitzer, dès 1920, à renoncer aux visées psychologiques qu'il avait précédemment formulées : il a donné sa préférence à une méthode où l'analyse, pour l'essentiel, resterait immanente à l'œuvre, séjournerait en

elle pour en dévoiler les rapports internes, pour l'éclairer du dedans, satisfaite de l'avoir pleinement *lue* et de l'avoir fait entendre, — comme on exécute une partition.

> Dans les siècles antérieurs au XVIII[e], c'est le *topos* qui prédomine... non pas le complexe individuel....
>
> Une autre considération me découragea de la stylistique psychanalytique : c'est que celle-ci n'est au fond qu'une variante de l'étude de l'*Erlebnis* et cette dernière est sujette à ce qu'on appelle aujourd'hui en Amérique la *biographical fallacy :* même dans le cas où le critique a réussi à rattacher un aspect de l'œuvre d'un auteur à une expérience vécue, à une *Erlebnis*, il n'est pas dit, il est même fallacieux d'admettre que cette correspondance entre vie et œuvre contribue toujours à la beauté artistique de cette dernière. L'*Erlebnis* n'est en somme que la matière brute de l'œuvre d'art, sur le même plan que, par exemple, ses sources littéraires.
>
> Ainsi je me détournai des *Stilsprachen*, de l'explication des styles des auteurs par leurs « centres affectifs », et tâchai de subordonner l'analyse stylistique à l'explication de leurs œuvres particulières en tant qu'*organismes poétiques en soi*, sans recours à la psychologie de l'auteur. Dès 1920, j'avais pratiqué cette méthode que j'appellerais aujourd'hui « structuraliste » [10].

Abandonnant les considérations de psychologie, renonçant à remonter jusqu'à l'expérience vécue, Spitzer semble vouloir sacrifier toute une dimension de ses précédentes recherches. Mais, à y regarder de près, nous constatons que la psychologie, pour lui, n'avait jamais consisté à interroger l'existence empirique, les données biographiques, ni même les indices d'intention décelables dans les versions successives et les variantes d'un même texte. Nous l'avons vu, la psychanalyse, telle que la pratiquait Spitzer, ne quittait guère le niveau des sentiments directement impliqués par l'œuvre et par ses constituants manifestes : c'est dans le texte même, à découvert, que Spitzer discernait des significations affectives, des conduites et des passions, et non pas dans une *Erlebnis* antérieure, où eussent pu intervenir des motivations obscures, masquées ou transmuées ensuite par l'écriture. L'exégèse stylistique a toujours été l'explicitation d'un sens obvie, la lecture d'une leçon patente. C'était, d'une part, la conséquence de l'attention même portée aux œuvres : savoir lire donne accès à trop de richesses évidentes, à une complexité déjà si dense, que l'exploration d'un arrière-monde dissimulé en devient pratiquement impossible. Le

stylisticien ne lâche pas la proie pour l'ombre. D'autre part, il faut bien reconnaître que les textes ne traînent pas la même ombre de passé, le même fardeau de mauvais oubli que les sujets vivants observés par les psychanalystes. Tout grand texte porte en lui-même son origine. Il *est* son propre commencement, et il ne peut cesser de l'être que si l'on cesse de le traiter comme un texte, et si on le réduit à n'être qu'un *document*. Or, même dans la période où, croit-il, il avait conféré trop d'importance à la psychologie, Spitzer a toujours abordé les œuvres comme des textes, et non comme des documents. Pour définir « l'âme » d'un auteur, Spitzer en restait à l'hypothèse émanatiste qui fait de la subjectivité le prototype et la source spirituelle de tout ce qui s'actualise dans l'œuvre.

Le « centre affectif » n'était alors rien d'autre que l'*analogue* psychique du principe organisateur de l'œuvre, le doublet subjectif d'un constat effectué dans l'œuvre même. L'esprit d'un texte, sa qualité spécifique une fois reconnus, ils étaient projetés et extrapolés de façon à constituer, *eminenter*, l'âme de l'auteur, le « type central » de son univers mental. Mais dès lors le texte et son principe subjectif supposé se doublent trop exactement pour que l'un des deux ne soit pas superflu : l'explication devient redondante. Ne suffit-il pas de montrer avec précision comment le texte s'organise ? Le *pourquoi* n'est-il pas impliqué dans le *comment ?* La finalité, dans l'œuvre achevée ? En renonçant aux « centres affectifs », l'on n'aura perdu qu'un reflet conjectural, inaccessible à tout savoir certain, tandis que demeure, dans l'œuvre et par l'œuvre, l'évidence d'une personnalité seconde — le pouvoir créateur : on peut atteindre l'auteur tel qu'il s'est inventé à travers son œuvre et non tel qu'il aurait existé avant celle-ci. Nous le savons, c'est la thèse des ennemis de la biographie et du psychologisme : celle de Proust dans *Contre Sainte-Beuve*, celle de Boris de Schloezer [11]...

L'intuition subjective de l'auteur est donc tellement réductible au sens textuel immanent, qu'elle en devient inutile : on peut se passer de ce double encombrant. Mais que devient alors la notion d'expression ? Ne doit-on pas la récuser, elle aussi, comme un leurre ? La critique idéaliste (celle de Croce ou de Vossler, non celle de Spitzer) espérait revivre et recréer le mouvement expressif qui va de l'intuition *(energeia)* à l'œuvre *(ergon)*. C'est cette prétention qui apparaît dorénavant comme chimérique. On sait sans doute qu'une esthétique de la « formativité »

(je fais ici allusion à l'*Estetica* de Luigi Pareyson, parue en 1954) propose de substituer à la notion d'*expression* celle de *production*. Depuis lors, l'anti-idéalisme contemporain a maintes fois recouru à ce terme, et d'autant plus volontiers, du côté marxiste, qu'on y a perçu une connotation laborieuse, coupablement absente dans l'*expressivité*. Il ne serait pas inopportun de rappeler, comme le fait Hans-Georg Gadamer, que le concept d'expression a été *subjectivisé* par le romantisme, alors que, dans la tradition classique et dans les préceptes de la rhétorique, il désigne le système des effets — l'expression juste — aptes à produire une *impression* déterminée dans l'esprit de l'auditeur [12]. En évoquant d'une part le *topos* classique et médiéval, et d'autre part le structuralisme contemporain, Spitzer indique les deux repères majeurs que peut adopter une stylistique en réaction contre le subjectivisme romantique.

A cet assaut dirigé contre la collusion de la connaissance littéraire et de la psychologie, une réponse est cependant possible. Rien n'oblige à partir en quête d'une *Erlebnis*, d'une intuition subjective, où l'œuvre serait comme préformée à l'état pur, dans une essence émotive et spirituelle. Rien n'oblige à accepter une sorte de procession néo-platonicienne, où l'œuvre émanerait de l'âme de son auteur, comme le monde émane de l'Un. L'œuvre est révélatrice non seulement dans sa ressemblance avec l'expérience intérieure de l'auteur, mais en raison de sa différence. Si les documents sont assez nombreux pour permettre de construire une image « vraisemblable » de la personnalité empirique de l'auteur, il devient possible d'évaluer un nouvel *écart* : celui par lequel l'œuvre dépasse et transmue les données primitives de l'expérience. Dans la considération différentielle de l'œuvre et de la vie psychologique, ce n'est plus le principe de l'émanation ou du reflet qui fera autorité, mais le principe de l'invention instauratrice, du désir créateur, de la métamorphose réussie. Il faut connaître l'*homme* et son existence empirique, pour savoir à quoi s'oppose l'*œuvre*, quel est son coefficient de négativité. Il est pleinement légitime d'admettre que le « centre affectif » de l'œuvre ne coïncide pas avec le « centre affectif » de l'existence empirique. L'œuvre est décentrement. La psychologie, on le voit, n'éclairera pas directement l'œuvre elle-même : elle rendra compréhensible le passage à l'œuvre, et, si elle demeure inapte à expliquer l'œuvre à partir de ses conditions suffisantes,

elle nous en aura du moins fait pressentir les conditions nécessaires. Devant le décentrement créateur, elle est capable de nous parler du premier centre, du centre abandonné. Est-ce peu ? Il faut connaître au moins deux points pour mesurer un écart.

*

Dans une perspective structuraliste, Spitzer ne changera pas ce qui constituait déjà le point de départ le plus fréquent de ses enquêtes stylistiques : l'approche des textes à partir d'un détail que l'attention privilégie et qu'elle soumet à un examen au fort grossissement. Mais tandis que le repérage de l'écart orientait l'esprit vers les détails aberrants, vers les formations déviantes (à la condition que leur répétition les rendît symptomatiques), l'approche structurale, telle que l'entend Spitzer, laisse le chercheur plus libre : le détail initial est élu, en fait, après une lecture préalable de l'ensemble, et il peut être choisi soit pour sa valeur différentielle, soit en raison de ce que nous pourrions nommer sa micro-représentativité, — sa façon d'énoncer déjà, au niveau de la partie, ce qu'énoncera l'œuvre entière. Dans la pratique, chez Spitzer, le changement de principe n'a pas été trop abrupt : dès la période où l'observation initiale visait une déviation, celle-ci était aussitôt reliée à la structure globale du texte. La variation stylistique était certes définie par rapport à un commun usage extérieur à l'œuvre, par rapport à un milieu sociolinguistique antécédent, mais elle était sans délai « comprise » dans l'œuvre, — dans l'œuvre qu'elle contribuait à rendre compréhensible. Déviant par rapport au milieu externe, le détail était aussitôt interprété comme l'indice de la loi organisatrice du « milieu intérieur ». Spitzer, à partir de 1920, n'a donc fait que radicaliser un structuralisme qu'il pratiquait déjà auparavant. De plus, nous l'avons vu, il n'a jamais cessé de tirer parti des trouvailles accessoires ou des informations externes, quand elles pouvaient lui être utiles, hors de tout purisme méthodologique. L'étude des structures internes des œuvres était soutenue, chez lui, par les ressources (parfois implicites) d'un vaste comparatisme.

Depuis la mort de Spitzer, il a paru des systèmes d'analyse structurale rigoureuse, et quelques études appliquées, d'une technicité très stricte. En comparaison, Spitzer paraît obéir capricieusement à ses goûts et à ses humeurs : il nous propose

moins une théorie et une méthodologie précises de la structure qu'une série de démonstrations vivantes, « de circonstance », ajustées à chaque cas particulier avec un singulier à-propos. Si attaché qu'il fût à l'idéal de la science, Spitzer était réfractaire à l'idée d'une méthode qui pût être mise entre toutes les mains, et qui fût ainsi devenue un outil universel. Il savait que le terrorisme méthodologique n'est, la plupart du temps, que le cache-misère de l'inculture, le camouflage de l'ignorance : faute de véritable familiarité avec l'histoire et avec les œuvres, l'on se forge naïvement des instruments rudimentaires — il importe alors que leur allure scientifique fasse illusion — auxquels rien, hommes ou livres, cultures ou langues, n'a le droit de refuser son secret. D'où l'ironie de Spitzer à l'égard de ceux qui ne tiennent pour opératoire qu'une méthode dont les procédés puissent être répétés mécaniquement. Plutôt (affirmait-il dans ses colères) glorifier la divination intuitive, le privilège seigneurial du génie perspicace. Plutôt admettre que la connaissance, en stylistique, est « le fruit du talent, de l'expérience et de la foi ». Ce parti, Spitzer ne l'adoptait nullement au nom du caractère irrationnel de l'intuition, mais parce qu'il lui semblait que tout vrai *Wortforscher* (mot que je traduirai par : philologue, plutôt que : linguiste) doit mettre en œuvre à son gré les matériaux et les instruments du savoir rationnel, afin d'inventer une relation personnelle avec la littérature. L'ouvrage publié en 1928, *Stilstudien*, s'achève par cette phrase : « *Ne me suis pas*, telle devrait être l'inscription gravée sur chaque édifice d'enseignement. » N'est-ce pas poétiser la recherche, la faire sortir de l'universalité « objective » de la science ? Spitzer eût répondu que le savoir philologique est un *composé*, où entrent en rapport dialectique la reconnaissance de la matérialité objective du texte, et la qualité unique d'une lecture toujours singulière et particulière. Dans tous les textes où il précise ses vues théoriques, nous le voyons insister non sur la description objective de la structure, mais sur les aspects subjectifs de la recherche. Il ne se demande pas : qu'est-ce qu'une structure, quelles en peuvent être les transcriptions scientifiques ? Mais : qu'est-ce que *comprendre* une structure ? Sa méthodologie est la description d'un cheminement de l'esprit : elle n'est pas une recette, un mode d'emploi, un procédé, mais une réflexion portant sur les étapes progressives où se modifie, de proche en proche, la relation du lecteur au texte, à mesure qu'il en saisit mieux le sens global.

Que cette méthodologie ait été formulée *a posteriori*, et en partie, pour légitimer une pratique adoptée d'instinct, Spitzer, je crois, n'en disconviendrait pas. Mais dans l'ordre expérimental (et la stylistique est expérimentale ou n'est rien), quelle méthodologie n'a pas *derrière elle* toute une pratique, toute une série d'essais libres et de tâtonnements risqués ?

Partir d'une appréhension provisoire (à la manière heideggérienne, il faudrait insister sur la valeur des préfixes : ap-préhension, pro-visoire) du sens global d'un texte; se fixer ensuite sur l'étude d'un détail apparemment périphérique, y appliquer toutes les ressources de la science et de l'intuition (en se rappelant ce que disait Aby Warburg : le bon Dieu se cache dans le détail); confronter le détail ainsi éclairé et le tout précédemment pressenti, se demander s'il y a entre l'un et l'autre conformité de signification; partir en quête de nouveaux détails qui viendraient corroborer une saisie devenue de plus en plus probable; ne pas négliger, par-devers soi, les objections éventuelles, les doutes légitimes, le recours à la contre-épreuve; demeurer constamment prémuni contre le risque de mettre toute l'opération analytique au service d'un préjugé initial : telle est la démarche favorite de Spitzer, va-et-vient du tout à la partie et de la partie au tout, où se détermine (souvent par le déclic instantané d'une compréhension illuminante) une évidence que le texte recelait depuis son commencement, que toute lecture attentive avait déjà perçue obscurément, mais qui s'élucide désormais au grand jour par la vertu de l'explication. Philologue, mais philologue épris de totalité, Spitzer appelait une méthode qui non seulement déclarât compatibles l'extrême attention au détail — la microscopie — et les vues synthétiques, mais qui encore fît de l'exégèse du détail une étape nécessaire dans la conquête de la signification globale. Il pouvait donc adopter pour son compte une notion qui, de Schleiermacher à Dilthey, de Dilthey à Heidegger, avait joué un rôle dominant dans la théorie allemande de la *Geistesgeschichte :* le cercle herméneutique, le *Zirkel im Verstehen*. Spitzer, dans la préface de *Linguistics and Literary History*, s'est inscrit lui-même dans cette tradition intellectuelle. Comme Gadamer le remarque justement, il faut se garder de confondre la pensée de Schleiermacher et de ses continuateurs romantiques d'une part, et celle de Heidegger d'autre part. Pour Schleiermacher, la compréhension relie un sujet à un objet déterminé,

elle procède « dans le cadre de la relation formelle de la partie au tout, ou plutôt de son reflet subjectif, de l'appréhension anticipatrice de la totalité, et de l'explication ultérieure du tout au niveau de la partie. D'après cette théorie, le mouvement circulaire de la compréhension s'accomplissait grâce à un va-et-vient dans le texte, et s'achevait en s'abolissant dans la compréhension complète de celui-ci. Logiquement, la théorie de la compréhension, pour Schleiermacher, culminait dans la doctrine de l'acte divinatoire, par lequel l'on se transporte entièrement dans l'auteur, pour résoudre et dissoudre, à partir de là, tout ce que le texte comporte d'étrange et de surprenant. Au contraire Heidegger décrit le cercle de telle façon que la compréhension du texte reste durablement déterminée par le mouvement anticipateur de la pré-compréhension. Le cercle du tout et de la partie ne se dissout pas par la compréhension complète, mais, à l'inverse, c'est à ce moment qu'il est le plus authentiquement tracé... Le cercle n'est donc pas de nature formelle, il n'est ni subjectif ni objectif, mais il décrit la compréhension comme le jeu réciproque du mouvement de la tradition et du mouvement de l'interprète. L'anticipation de sens, qui guide notre compréhension d'un texte, n'est pas une opération de la subjectivité, mais reçoit sa détermination de la solidarité qui nous lie à la tradition... Le cercle de la compréhension n'est donc nullement un cercle « méthodique », mais il décrit un élément de la structure ontologique de l'acte de comprendre [13] ». Laissons ici la parole à Heidegger lui-même : « Le cercle caractéristique de la compréhension n'est pas un cercle fatal dans lequel toute forme quelconque de connaissance aurait à se mouvoir : il est l'expression de la *structure* existentiale d'*anticipation* de l'être-là lui-même. On ne peut donc déprécier ce cercle en le qualifiant de vicieux, fût-ce en se résignant à ce vice. Le cercle recèle en lui une possibilité authentique du connaître le plus originel ; on ne la saisit correctement que si l'explicitation se donne pour tâche première, permanente et dernière de ne pas se laisser imposer ses acquis et vues préalables et ses anticipations par de quelconques intuitions et notions populaires, mais d'assurer son thème scientifique par le développement de ces anticipations selon les "choses elles-mêmes". Comme la compréhension n'est en son sens existential que le savoir-être de l'être-là lui-même, les présupposés ontologiques de toute connaissance historique transcendent essentiellement l'idée de rigueur propre aux sciences

exactes. La mathématique n'est pas plus rigoureuse que l'histoire, elle est simplement plus étroite que celle-ci, eu égard au domaine des fondements existentiaux qui lui importent [14]. »

Une *anticipation* mise à l'épreuve de la « chose elle-même » : l'apport heideggerien réside assurément dans cette façon de fonder la compréhension dans la temporalité même du *Dasein.* La question que nous poserons ne concerne pas cet aspect du problème, mais, plus modestement, la manière dont « la chose elle-même » (pour reprendre le terme hégélien auquel Heidegger a eu recours) se définit pour nous. Question qui intéresse aussi bien l'herméneutique de Schleiermacher, à laquelle Spitzer se rattache plus ouvertement. Suffit-il en effet de prêter attention aux étapes et au processus intime de la compréhension, si nous ne devions pas en même temps tenir compte du point d'application de la recherche : quel est son objet, sa visée, son projet ? Que cherche-t-on à comprendre ? Comment se délimite la chose explorée ? Quelle est son étendue ? Bref, quelles sont les données premières que l'on va tenter de saisir et d'unifier dans la compréhension ?

Ainsi, une fois reconnue la nécessité du va-et-vient de la partie au tout et du tout à la partie, la question aussitôt se pose : quelle partie et quel tout ? Pour la stylistique spitzérienne, nous le savons, le tout, c'est l'œuvre d'art. Et parce que pour Spitzer le détail initial est toujours, ou presque toujours, d'une dimension inférieure à la phrase, la nécessité pratique de l'enquête limitera le « tout » à un poème, à une page, à quelques paragraphes, quitte à en contrôler le résultat en recommençant l'opération sur d'autres textes du même auteur. La compétence linguistique de Spitzer le prédispose à une approche *par sondages* qui s'apparente à l'explication de texte des Français. Mais parce qu'il aime à prendre les choses par le menu, il éprouve le besoin de compenser cette « microscopie » par de grandes vues d'ensemble, et il ne perd jamais l'espoir que le détail bien interprété saura lui donner rapidement accès au sens de l'œuvre totale. On a pu, parfois, lui reprocher de se cantonner dans un processus à deux étages (partie — tout) et de ne pas tenir compte des niveaux intermédiaires et complémentaires. On a pu dire aussi que, dans certains cas, Spitzer se hâtait de généraliser une caractéristique partielle, sans considérer suffisamment les autres composantes et les divers facteurs associés, comme l'eût voulu un véritable structuralisme.

Même s'il n'est pas possible de le défendre toujours de ces reproches, reconnaissons que Spitzer appelait de ses vœux une approche aussi diverse que le veulent les textes étudiés. Il souhaitait que l'esprit du critique fût disponible pour tout ce qui se manifeste dans l'œuvre; il admettait assez volontiers que tout commençât par une neutralité bienveillante et une attention flottante analogue à celle que préconisait Freud pour les premières séances de psychanalyse. Si l'œuvre est une structure où tout est corrélatif, il n'est point de détail indifférent; mais certains seront sans doute meilleurs conducteurs, et c'est à ceux-là qu'il est préférable de s'adresser d'emblée. Ils seront d'un ordre différent selon l'auteur ou l'univers esthétique envisagés. Ici, ce sera un rythme, une dynamique ou une respiration particuliers, là un « art de la transition », là encore un système d'atténuation (la litote et l' « effet de sourdine » de Racine), là un recours systématique à un certain type de figures. Dans la dernière étude de sa vie, en abordant les romans de Michel Butor, Spitzer a parfaitement bien senti qu'il fallait partir de la *composition* de ces livres, et non pas du détail de l'expression. La nature du tout prédétermine la nature du trait physiognomonique : s'y attacher est pour le critique affaire de tact. La méthode de Spitzer exige donc à la fois la vigilance et la plasticité. Lorsque Kenneth Burke propose (dans sa *Philosophy of Literary Form*) une approche symbolique de la poésie, qui prendrait acte des « condensations affectives » *(emotional clusters)*, Spitzer approuve, tout en objectant aussitôt : cette méthode « ne vaut que pour les poètes qui permettent à leurs phobies et à leurs idiosyncrasies de se manifester dans leurs écrits »; l'erreur serait de négliger le contexte historique, et de méconnaître sa fonction régulatrice : tantôt il favorise l'expression de l'originalité novatrice du « génie personnel », tantôt il l'exclut rigoureusement au bénéfice d'une rhétorique traditionnelle.

Puisqu'un livre est fait de mots et de phrases, les valeurs d'expression seront à tout coup significatives, et le stylisticien joue gagnant. Seulement, dans une œuvre de quelque ampleur, il faut tenir compte des structures médiatrices entre le fin détail du style et le *tout*. Il faut considérer les corrélations liant, concertant, contrastant des sous-ensembles plus ou moins vastes : la scène, l'acte dans une pièce de théâtre; le chapitre, la série de chapitres dans un roman, etc. Ne risque-t-on pas une sorte de

court-circuit, si l'on passe immédiatement du détail expressif à la totalité, sans considérer tout ce que la construction des « grandes parties », tout ce que l'agencement des membres nous apprend sur la forme de l'organisme? Un structuralisme qui, aux analyses linguistiques, saurait ajouter une analyse architectonique, ne rendrait-il pas mieux compte de l'ensemble des réseaux constitutifs du texte [15]? Spitzer n'en eût sans doute pas contesté le principe, lui qui, par tempérament plutôt que de propos délibéré, ne s'est jamais soucié d'écrire sur un auteur une œuvre exhaustive, sa méthode à la fois patiente et fougueuse se contentant de quelques passages représentatifs et n'allant pas outre, sitôt qu'une illumination décisive était produite et confirmée.

Mais où s'arrêter dans la visée de la totalité? Un poème est un tout, un recueil est un autre tout; l'œuvre complète d'un auteur constitue à son tour une totalité, qui peut être considérée soit dans son devenir, soit comme un paysage simultané. On le sent, c'est une décision arbitraire qui délimite le champ d'une totalité, et par conséquent le rapport entre les éléments du système ainsi constitué. Sans doute n'a-t-on pas le droit de méconnaître la décision de l'écrivain, là où elle intervient manifestement : l'un construit un sonnet comme un microcosme autonome; pour l'autre, une constellation de romans suffit à peine à manifester une intention créatrice unique. Le projet de l'auteur, quand on peut le déceler, circonscrit un monde, étroit ou vaste, à l'intérieur duquel règne une loi homogène, une nécessité de type organique. Tenir compte des frontières à l'intérieur desquelles un écrivain a *contenu* sa parole, c'est assurément se donner la possibilité de discerner la figure propre d'un art : on peut alors espérer que le cercle herméneutique saura coïncider, *a posteriori*, avec le cercle même de l'œuvre totale, sans rien en omettre et sans rien lui ajouter. Cependant, à condition que soit clairement reconnue la configuration des totalités constituées et arrêtées de façon intentionnelle par les écrivains, rien n'oblige à s'astreindre à une même ouverture de compas. La décision du critique doit tenir compte de celle de l'écrivain, mais ne lui est subordonnée par aucune obligation d'allégeance.

Essayons de voir ce que devient le cercle herméneutique si nous lui attribuons de notre propre décision un rayon variable.

Tant que nous nous mouvons à l'intérieur des limites d'une œuvre, les problèmes sont d'une relative simplicité. Si je traite un hémistiche du *Voyage* comme un élément de la strophe, le cercle de l'interprétation évolue dans une totalité provisoire; un plus grand tout, *Le Voyage* que j'ai sous les yeux, désigne cette première totalité provisoire comme une partie *abstraite*, et mes premières découvertes devront être reprises et rapportées dans le poème global; à son tour, *Le Voyage* ne peut manquer de m'apparaître dans sa fonction de partie d'un tout, en l'occurrence dans son rôle de grande *coda* des *Fleurs du Mal*. Jusque-là, nous évoluons dans un univers homogène où, compte tenu des évidences internes et externes, nous avons lieu de supposer la présence d'une volonté de composition. Nous savons d'où vient le *veto* qui interdit à la partie de se faire passer pour un tout autarcique. Passer des *Fleurs du Mal* aux autres écrits de Baudelaire, c'est sans doute demeurer à l'intérieur du même univers mental, mais nous ne pouvons plus affirmer que tous les éléments y sont soutenus par une volonté organisatrice unique. Le tout ainsi constitué n'est plus celui de l'œuvre d'art, mais celui d'un monde spirituel. Qui nierait cependant son unité ? Qui refuserait au critique le droit de mettre en évidence des corrélations significatives entre les parties ? Et qu'importent si les corrélations ainsi découvertes reposent davantage sur l'attention du critique que sur celle de l'auteur ? Ces corrélations n'en apparaissent pas moins *dans* l'œuvre ainsi survolée par le regard du critique. — Mais un nouvel élargissement va s'imposer, à moins qu'une décision ne ferme arbitrairement l'horizon de la recherche. La considération de la totalité des écrits d'un auteur appelle la considération d'une plus grande totalité, qui inclut la personne et la biographie mêmes de l'auteur. Puis cet ensemble vie-œuvre apparaît à son tour comme une structure abstraite, puisqu'il est évident qu'elle *appartient* à un moment sociohistorique. Dorénavant nous avons affaire à des ensembles hétérogènes, comprenant d'une part les organismes verbaux régis par une volonté de cohérence esthétique, d'autre part l'ensemble des conditions auxquelles l'écrivain a été soumis et auxquelles il a répondu par son œuvre. A ce point, le cercle herméneutique et son va-et-vient tendent à se confondre avec la *méthode progressive-régressive* dont Sartre, dans *Questions de méthode*, a fait l'instrument de la totalisation du savoir dans les sciences humaines. En se tournant vers les

conditions sociales, l'herméneutique ne sort pas du domaine de sa compétence, car celles-ci sont des relations au monde naturel et des relations inter-humaines, dans le cadre d'institutions qui sont elles-mêmes des œuvres de la volonté humaine fixée et extériorisée sous forme objective. A ce niveau apparaissent des réalités obscures et inhumaines : le besoin, la violence, que les œuvres et leur beauté ne nous révélaient pas du premier coup, mais dont elles ne sont pas innocentes. Une exégèse compréhensive doit sans doute remonter jusque-là.

Nous avons donc affaire à une succession de totalités provisoires, dont chacune passe au rang de partie constitutive d'un plus grand ensemble : tout se développe comme s'il ne pouvait y avoir que des totalités instables, aspirées par l'exigence d'un tout plus complet, qui les relativise. Ce mouvement expansif n'est pas compatible, à tous ses niveaux, avec une même qualité d'évidence, ni surtout avec une même possibilité de vérification. Le fait linguistique est hautement vérifiable; la réalité littéraire l'est déjà un peu moins; quant au sens attribuable aux événements biographiques, pour ne rien dire de celui qui devrait nous apparaître dans les rapports sociaux... En quittant le niveau de l'œuvre pour passer à celui de ses antécédents, l'on passe d'un type élaboré de structure (l'œuvre fût-elle « ouverte ») à un autre, moins strict, et où interviennent de plus nombreux degrés de liberté; l'on passe d'un langage explicite à un autre, moins explicite. Certes, la tentation est grande de contextualiser, de considérer comme un texte unique tous les niveaux successivement apparus, de l'œuvre à la réalité sociale, de façon à y découvrir un seul et même langage partout identiquement manifesté. Mais si le critique peut espérer dominer un espace plus vaste que celui où s'est appliquée la volonté créatrice de l'œuvre littéraire, il perd progressivement le support que lui apportait la matérialité du texte : au-delà, il n'y a que des totalités pressenties, des synthèses plausibles, des schèmes fictifs, des modèles conceptuels. Plus universelle et concrète paraît la totalité visée, et plus se dérobe le moyen sûr de la déchiffrer. Tel est le cas de la totalité sociale dans laquelle il nous paraît évident que de toute nécessité doit s'inscrire l'ensemble « vie-œuvre ». Cette totalité sociale, nous ne la dominons pas comme nous dominons *Les Fleurs du Mal* ou même *La Comédie humaine*. Le tout social ne peut être appréhendé que par inductions successives, par tâtonnement; plus souvent, il est défini d'avance

par un décret — idéologique — de l'esprit qui lui impute impérieusement un sens déterminé, en fonction des vecteurs généraux attribués à l'histoire humaine. Au moment où il tente de déchiffrer la « parole aliénée » des institutions et des relations sociales, le critique sociologue est menacé de perdre le pouvoir d'interpréter une *parole* humaine : face à une réalité si difficilement écoutable, nous le voyons souvent *parler à la place*. Là où devrait apparaître la totalité la plus vaste, le réel le plus englobant, nous risquons d'entendre la voix solitaire (le « métalangage » sans répondant) du critique à système. Au moment où l'on croit arriver au bout du cercle, l'on se retrouve au commencement. Le projet scientifique s'est transformé en un *jeu* bizarre, en une sorte de poésie involontaire, qui attend son exégète...

Je ne défends pas ici une thèse sceptique : la société, l'histoire ne sont pas des inconnaissables. Ce qui fait problème, c'est la façon dont leur connaissance peut se relier adéquatement à la connaissance des textes et des œuvres, les englober dans un tout commun et une signification unitaire, sans effacer les valeurs spécifiques, les qualités originales, la voix unique des œuvres individuelles. Car l'histoire et la sociologie me révèlent des conditions nécessaires qui peuvent déterminer indifféremment les productions les plus diverses : pour avoir rejoint la plus grande généralité, nous perdons la spécificité des phénomènes dont nous sommes partis, nous rejoignons les dénominateurs communs de bien des manifestations contradictoires. Or ce qui m'importe, c'est tout ensemble le dénominateur commun et ce qui, dans chaque œuvre, lui demeure irréductible, participe au mouvement de la contradiction, mouvement dont je ne puis croire qu'il soit à ce point étranger à l'histoire...

C'est pour échapper aux risques d'une extension indéfinie de l'horizon, d'un approfondissement vertigineux du fond tendu derrière les œuvres, que Spitzer a préféré s'en tenir aux œuvres « pour elles-mêmes ». Il sait que pour vouloir trop embrasser, l'on s'expose à se retrouver les mains vides. Spitzer, dans sa dernière manière, préfère une critique apparemment isolante, qui s'attache étroitement à son objet et l'interroge tel qu'il est : ainsi garde-t-il l'assurance d'une rencontre et d'un dialogue intime avec un être de langage, à la fois proche et protégé par son insaisissable altérité. Le goût de la proximité, de la présence presque physiquement ressentie, engage le stylisticien à garder un contact permanent avec le système des relations verbales

observables dans l'œuvre même. En analysant des rapports immanents, il espère déceler indirectement le rapport de l'œuvre avec le dehors. Pourquoi ne pas admettre que l'œuvre aboutie, séparée de son placenta psychologique et social, reste néanmoins porteuse, dans sa forme achevée, de tout ce qui a contribué effectivement à sa genèse ? Cosmos clos, elle rayonne d'une lumière conquise sur la Nuit antécédente. Cette conception « goethéenne », Spitzer la professe ouvertement, sans omettre de citer les vers fameux de *Faust*, dans la préface du dernier recueil qu'il ait publié de son vivant : il s'y déclare « un ami résolu de la lumière et de la forme claire, de la *belle lumière du monde*, comme dit Ronsard »... On ne s'étonnera pas qu'indépendamment de toute définition normative, la notion de beauté ait tendu à prévaloir de plus en plus pour Spitzer. S'il avait échappé aux périls de l'historisme, il restait exposé à ceux de l'esthétisme. Accepter que le bel objet ait sa propre fin dans sa beauté, c'est stabiliser à l'excès la définition de l'art, et méconnaître la tension qui conduit toute œuvre significative à élire la forme la plus compatible avec la manifestation de forces qui transcendent toute forme. Pour une nature moins inquiète et moins mobile que celle de Leo Spitzer, le culte de la beauté formelle eût pu conduire à un repos trompeur, face à la fausse éternité figée des « œuvres d'art ».

En revanche, nul n'est moins assuré de son repos que celui devant qui s'ouvre et s'élargit, de cercle en cercle, le champ d'une totalité finalement non totalisable. Ce mouvement d'un cercle de cercles, engendré par un désir toujours insatisfait, ne serait pas infidèle à l'exemple donné par l'herméneutique spitzérienne. Ce progrès, c'est celui d'une recherche qui, percevant l'écart (la *négativité*), travaille à l'intégrer dans une totalité toujours plus compréhensive. Le cercle herméneutique étend et agrandit son rayon dans la mesure où nous éprouvons le besoin de surmonter le scandale de l'écart, tout en lui rendant justice : car la vie de l'esprit exige à la fois l'écart et le refus de l'écart.

Un parcours inachevable, à travers une série indéfinie de circuits, appelant le regard critique dans une histoire qui est à la fois la sienne propre et celle de son objet : c'est là sans doute l'image de cette activité sans terme où s'engage la volonté de comprendre. Comprendre, c'est d'abord reconnaître que l'on

n'a jamais assez compris. Comprendre, c'est reconnaître que toutes les significations demeurent en suspens tant que l'on n'a pas achevé de se comprendre soi-même.

JEAN STAROBINSKI.
Genève, 1964-1969.

NOTES

1. Voir en particulier : *Linguistique générale et linguistique française*, 4e éd., Berne, 1965.

2. "History of Ideas versus Reading of Poetry", *Southern Review*, VI (1941), p. 584-609. "Geistesgeschichte vs. History of Ideas applied to Hitlerism", *Journal of the History of Ideas* V (1944), p. 191-203.

3. *Die Umschreibungen des Begriffes „Hunger" im Italienischen.* Halle, 1921. (Beihefte zur Zeitschrift für romanische Philologie, nº 68.)

4. Cf. Ernst Cassirer, *Die Philosophie der symbolischen Formen*, 1923, première partie, chap. 1, § VII.

5. « Sulla natura e l'ufficio della linguistica », in *Letture di Poeti*, Bari, 1950, p. 248.

6. *Conversazioni critiche. Serie terza.* Bari, 1942, p. 101-106.

7. « La cosidetta critica stilistica », in *Letture di Poeti*, Bari, 1950, p. 284-294.

8. C'est la thèse que soutient Gœthe dans l'admirable essai *Einfache Nachahmung, Manier, Stil.*

9. En forçant les choses jusqu'à la caricature, nous dirions que les règles collectives observées par les classiques sont, par rapport au style individuel des écrivains modernes, ce qu'est la transe rituelle et collective des sociétés traditionnelles par rapport à la folie solitaire dans notre civilisation.

10. Voir « Les études de style et les différents pays », *Actes du VIIIe Congrès de la Fédération internationale des Langues et Littératures modernes*, Université de Liège, 1961, p. 23-39.

11. Boris de Schloezer, *Introduction à J.-S. Bach*, Paris (Gallimard, Bibliothèque des Idées), 1947.

12. Hans-Georg Gadamer, *Wahrheit und Methode*, Tübingen, 1960, p. 474-476. Le retour à l'acception classique de « l'expression » est particulièrement marqué dans les travaux de Michael Riffaterre, qui oppose la pratique d'une stylistique des effets à l'impraticable stylistique des intentions.

13, Op. cit. p. 277.

14. *L'Être et le Temps*, trad. R. Boehm et A. de Waehlens, Paris, Gallimard, 1964, t. I, p. 190 (§ 32).

15. La réflexion de Jean Rousset porte sur ce problème dans la préface de *Forme et Signification*, Paris, Corti, 1963.

NOTE BIBLIOGRAPHIQUE

Le présent choix d'essais est le premier volume de Spitzer qui paraisse en France. Il a été précédé par une traduction espagnole (Madrid, 1955) et par deux traductions italiennes (Bari, 1954, avec une préface d'Alfredo Schiaffini; Turin, 1959, avec une préface de Piero Citati).

A côté d'un nombre considérable d'articles qui n'ont jamais été recueillis en volume, les œuvres les plus importantes de Leo Spitzer sont les suivantes :

Die Wortbildung als stilistisches Mittel exemplifiziert an Rabelais. Nebst einem Anhang über die Wortbildung bei Balzac in seinen « Contes drolatiques ». Halle, 1910. (Beihefte zur Zeitschrift für romanische Philologie, n° 19.)

Über einige Wörter der Liebessprache. 4 Aufsätze. Leipzig, 1918.

Aufsätze zur romanischen Syntax und Stilistik. Halle, 1918. 2e éd., Darmstadt, 1967.

Italienische Umgangssprache. Bonn et Leipzig, 1922.

Stilstudien. 2 vol. Munich, 1928. 2e éd., Darmstadt, 1961.

Romanische Stil- und Literaturstudien. 2 vol. Marburg, 1931.

Essays in Historical Semantics. New York, 1948.

Linguistics and Literary History : Essays in Stylistics. Princeton, 1948. 2e éd., New York, 1962.

A Method of Interpreting Literature. Northampton, Mass., 1949. 2e éd., New York, 1967.

Romanische Literaturstudien, 1936-1956. Tübingen, 1959.

Essays on English and American Literature, ed. by Anna Hatcher, Foreword by Henri Peyre. Princeton, 1962. (Contient une bibliographie sélective de sept pages.)

Classical and Christian Ideas of World Harmony. Prolegomena to an Interpretation of the Word « Stimmung », ed. by Anna Hatcher. Preface by René Wellek. Baltimore, 1963.

Parmi les articles en français de Leo Spitzer, mentionnons surtout : « Stylistique et critique littéraire », *Critique* (Paris), n° 98, juillet 1955, p. 595-609.

La présente préface développe et corrige une étude publiée en juillet 1964 dans *Critique* (Paris). En français, l'on peut lire une étude détaillée de Jean Hytier, « La Méthode de M. Leo Spitzer », *Romanic Review*, New York, vol. XLI, 1950, p. 42-59. La place de Spitzer dans le courant des recherches contemporaines est définie par Paul Guiraud, soit dans *La Stylistique* (P.U.F., coll. Que sais-je ?), soit plus récemment dans le volume que l'Encyclopédie de la Pléiade (Paris, Gallimard) a consacré au *Langage*. Michel Baraz, de l'Université hébraïque de Jérusalem, a publié un substantiel compte rendu en français sur les « Romanische Literaturstudien », *Modern Language Notes*, vol. 78, n° 1, janvier 1963, p. 60-74. Parmi les études en langue anglaise, il faut mentionner surtout celle de René Wellek, « Leo Spitzer », *Comparative Literature*, XII, 1960, p. 311-332. L'œuvre de Spitzer a connu un retentissement très large en Italie. Helmut Hatzfeld en a établi un premier relevé dans son article « Recent italian stylistic criticism », qui figure dans les *Studia Philologica et Literaria in honorem L. Spitzer*, Berne, 1958, p. 227-243. On trouvera un remarquable exposé et d'amples notes dans le livre de Benvenuto Terracini, *Analisi stilistica. Teoria, Storia, Problemi*. Milan, 1966. Les notes apportent l'essentiel de la bibliographie. Plus récemment, l'excellente revue *Strumenti critici* (Einaudi, Turin) a publié dans ses fascicules 4, 6 et 7 (1967-1968) une étude de D'Arco Silvio Avalle, « La critica delle strutture formali in Italia », où le rôle de Spitzer est parfaitement mis en lumière. Parmi les monographies : Gianfranco Contini, « Tombeau de Leo Spitzer », *Paragone* (XII), n° 134, février 1961, p. 3-12.

Problèmes généraux

ART DU LANGAGE ET LINGUISTIQUE

Par ce titre [1], on entend suggérer l'unité dernière de la linguistique et de l'histoire littéraire. J'ai voué toute ma vie de savant à rapprocher ces deux disciplines : qu'on me pardonne, si en guise de préface, j'esquisse le récit de mes premières expériences universitaires. Je ne vous raconterai que ma propre histoire : comment, parti du dédale de la linguistique, j'ai fait mon chemin jusqu'au jardin enchanté de l'histoire littéraire; comment j'ai découvert dans la linguistique un paradis, un labyrinthe dans l'histoire littéraire; et comment je me suis aperçu que si les humanités, aujourd'hui, sont en procès (procès injustifié à mon sens, car la faute n'est pas la leur, mais celle de prétendus humanistes : ils s'obstinent à contrefaire la démarche des sciences de la nature qui se rapprochent des disciplines humanistes), si donc les humanités sont en procès, il n'y aurait pas de sens à prononcer un seul acquittement : s'il est vrai qu'on ne peut accorder aucune valeur à ce qui repose sur l'étude du langage, rien ne peut être sauvé : ni l'histoire littéraire, ni l'histoire culturelle, — ni l'histoire.

J'ai opté pour le mode autobiographique : sûr que ma situation personnelle, dans l'Europe d'il y a quarante ans, ne diffère pas pour l'essentiel de celle à laquelle doit faire face un jeune savant de nos jours, et de ce pays. J'ai choisi de vous raconter mes expériences parce que la démarche fondamentale du savant, telle qu'elle est conditionnée par ses expériences premières, par son *Erlebnis*, détermine sa méthode : *Methode ist Erlebnis*, disait Gundolf. A tout savant d'un certain âge je conseillerais de révéler à son public quelles expériences sont sous-jacentes à

* Publié en introduction au recueil *Linguistics and Literary History*, Princeton V. P., 1948, p. 1-41, auquel cet essai a donné son nom. Traduction Michel Foucault.

ses méthodes : qu'il raconte son *Mein Kampf*, — moins les connotations dictatoriales, bien entendu.

J'avais reçu au collège les bases d'une solide formation en langues anciennes; j'avais donc décidé d'étudier les langues romanes et singulièrement la philologie française : à Vienne, en effet où je suis né, dans cette ville alors de gaieté et d'ordre, de scepticisme et de sentimentalité, de catholicisme et de paganisme, on adorait le style français d'existence. J'avais toujours respiré une atmosphère française, et mon expérience encore juvénile s'était formée de la littérature française une image peut-être bien trop générale : j'y voyais un mélange, à la manière autrichienne, entre sensualité et réflexion, vitalité et discipline, sentimentalité et esprit critique. Un jour qu'une troupe française jouait une pièce française, et qu'au lever du rideau, d'une voix pleine, bien posée, mimant la vivacité, le valet prononça les mots « madame est servie », mon cœur fut rempli de joie.

Cependant les cours de linguistique française de mon grand maître Meyer-Lübke ne me donnaient aucune idée de ce qu'était le peuple français ni de la francéité de son langage; on y voyait le *a* latin se changer en *e* français *(pater, père) ;* on voyait un nouveau système de déclinaisons sortir du néant; les six cas latins étaient réduits à deux, puis à un; cependant on nous apprenait que d'autres langues romanes avaient subi le même coup de force, et en fait un bon nombre de langues modernes. Beaucoup de faits, au total, beaucoup de rigueur dans la manière de les établir; mais pour les idées générales qui sous-tendaient ces faits, tout restait dans le vague. Quel était le mystère qui se cachait derrière ce rejet des sonorités et des cas latins? Nous voyions un perpétuel changement à l'œuvre dans le langage, — mais pourquoi? J'ai mis longtemps à comprendre que Meyer-Lübke ne nous offrait que la préhistoire du français (établie par comparaison avec les autres langues romanes), et non pas son histoire; on n'avait jamais la possibilité d'examiner un phénomène en son existence immobile, de le contempler en face : nous regardions toujours ses voisins, ses antécédents, — toujours des regards par-dessus l'épaule. On nous présentait les relations entre les phénomènes *a* et *b ;* mais ni le phénomène *a* ni le phénomène *b* n'existaient en eux-mêmes non plus que la ligne historique *a* — *b*.

En référence à une forme française donnée, Meyer-Lübke citait des formes de vieux portugais, de bergamasque et de macédo-roumain modernes, d'allemand, de celtique, de paléo-latin; mais en quoi cet enseignement pouvait-il refléter l'homme français sensuel, spirituel, discipliné, vieux probablement d'un millénaire? On le laissait dans l'ombre, tandis qu'on par-

lait de sa langue; à vrai dire le français n'était pas le langage des Français, mais un agglomérat d'évolutions sans lien, isolées, accidentelles, privées de signification. Mis à part le matériau verbal, cette grammaire historique du français aurait pu aussi bien être celle d'une langue germanique ou slave : l'unification des paradigmes, les évolutions phonétiques s'y produisent comme dans la langue française.

En accédant aux cours de Philipp-August Becker, qui n'était pas un moins grand historien de la littérature, je vis mon français idéal donner quelques faibles signes de vie, — grâce à de vivantes analyses des épisodes composant le *Pèlerinage de Charlemagne*, ou de l'intrigue formant une comédie de Molière; mais tout se passait comme si cet examen du contenu n'était que l'auxiliaire du travail véritablement scientifique : établir les dates et les données historiques de ces œuvres; assigner les éléments autobiographiques et les sources écrites que les poètes étaient censés avoir incorporés dans l'œuvre qu'ils avaient produite. Quel rapport entre le *Pèlerinage* et la n[ième] croisade? Quel était son dialecte d'origine? La vieille épopée française avait-elle été précédée d'un poème épique, mérovingien ou autre? Molière avait-il représenté ses déconvenues conjugales dans *L'École des Femmes?* (Becker ne l'affirmait pas absolument, mais il considérait que la question avait sa place légitime dans la critique littéraire.) Dans la comédie de Molière, y avait-il des survivances de la farce médiévale? Les œuvres existantes devaient permettre de se hisser jusqu'à d'autres phénomènes, contemporains ou antérieurs, mais qui leur étaient en fait hétérogènes. C'eût été indiscret, semblait-il, de se demander ce qui en faisait des œuvres d'art, ce qui s'exprimait en elles, et pourquoi de telles expressions étaient apparues en France et à ce moment précis. De nouveau, ce qu'on nous offrait ce n'était pas de l'histoire, mais de la préhistoire, — une sorte de préhistoire matérielle. Ce positivisme n'accordait tant de sérieux aux événements extérieurs que pour éluder, plus complètement, la vraie question : pourquoi des événements comme le *Pèlerinage*, comme *L'École des Femmes?*

En toute loyauté, il me faut admettre que l'enseignement de Meyer-Lübke avait plus de contenu réel que celui de Becker : il était hors de doute que le *a* latin fût transformé en un *e* français, mais faux que Molière ait fait, de l'éventuelle infidélité de Madeleine Béjart, une œuvre d'art comme *L'École des Femmes*. Mais dans ces deux domaines (fort éloignés l'un de l'autre, Meyer-Lübke ne parlant que de linguistique, et Becker de littérature), régnait une méticulosité sans signification : non seulement ce genre d'étude ne portait pas sur un peuple parti-

culier, en un moment précis du temps, mais on avait perdu de vue ce qui en était l'objet même : l'homme [2].

A la fin de ma première année de second cycle, j'en étais venu à la conclusion non pas que cette science proposée *ex cathedra* était sans valeur, mais que je n'étais pas fait pour étudier l'incompréhensible voyelle *i* dans les dialectes de la France de l'Est, non plus que le *Subjektivismusstreit* chez Molière : jamais je ne serai docteur ès lettres. Il fallut la bienveillante Providence, qui utilisa ma docilité naturelle de Teuton à l'égard des hommes de sciences, pour me maintenir dans la foi de la philologie romane. Je n'abandonnai pas prématurément cette pseudo-science; je cherchai au contraire à me l'approprier : je reconnus alors sa vraie valeur, mes possibilités personnelles de travail, et je fixai un but à ma vie. A me servir des instruments que la philologie m'offrait, je découvris, sous la couche de poussière, les empreintes de Friedrich Diez et des romantiques qui les avaient créés : la poussière se dissipa, ils se mirent à briller comme s'ils étaient neufs. Et j'avais appris à manipuler des faits nombreux et variés : s'habituer à traiter des faits, des faits brutaux, c'est peut-être la meilleure éducation quand on est jeune et qu'on a l'esprit flottant.

Et je voudrais maintenant, comme je vous l'ai promis, vous conduire sur le chemin qui mène des techniques les plus routinières de la linguistique au travail de l'historien des littératures. Je vous montrerai les différents domaines dans l'ordre ascendant où je les vois aujourd'hui; en citant des exemples de ma propre recherche, je ne suivrai pas l'ordre chronologique de leur publication.

Meyer-Lübke qui a donné, pour les langues romanes, un dictionnaire étymologique fort riche et jusqu'aujourd'hui définitif, m'a appris parmi bien d'autres choses, comment établir une étymologie. Permettez-moi de vous en infliger un exemple concret, sans rien vous épargner de ce qu'il peut comporter de laborieux et d'insignifiant. Depuis mon arrivée en Amérique, j'étais intrigué par l'étymologie de deux mots anglais, qui avaient la même « saveur » : *conundrum* (une devinette dont la réponse implique un calembour; une question-énigme); et *quandary* (une situation-énigme). Selon le *Nouveau Dictionnaire encyclopédique*, *conundrum* est attesté pour la première fois en 1596 (variantes primitives : *conimbrum*, *quonundrum*, *quadrundum*). Sa signification est « plaisanterie », « calembour ». Il est connu au XVII[e] siècle comme terme oxfordien; on attendait des prédicateurs qu'ils utilisent dans leurs sermons jeux de mots et calembours. Par exemple : « Ils ont fait de la Sainte Maison la Maison de la Pinte; et ils sont en Paradis quand ils ont une

paire de dés; en était-il ainsi au temps de Noé? Eh non *. »

Cette manière baroque d'émailler les sermons de calembours est bien connue par la *Kapuziner-Predigt*, qu'Abraham a Santa Clara a inspirée à Schiller dans *Wallenstein :* « *Der Rheinstrom ist worden zu einem Peinstrom* », etc.

L'extraordinaire instabilité de la structure phonétique *conundrum*, *conimbrum*, *quadrundum* (elle reflète le caractère plaisant de la notion visée) indique une origine étrangère : un mot qui a été (plaisamment) adapté de différentes façons. Or les variantes anglaises comportent un *b* et un *d* qu'on ne peut pas ramener facilement à un son unique qui leur servirait de base; je propose donc de considérer une famille de mots français dont les différentes formes comportent elles aussi un *b* et un *d ;* le français *calembour* est exactement synonyme de *conundrum*. Ce *calembour* est apparenté, de façon évidente, à *calembredaine* (« discours absurde ou bizarre »), et on peut admettre que *calembour* avait, originairement, la même signification générale. Cette famille de mots se rattache probablement au français *bourde* « histoire insensée » auquel on a ajouté le préfixe « cali » (avec une nuance à demi péjorative de fantaisie); on le retrouve dans *à califourchon* (du latin *quadrifurcus*, carrefour; dans les variantes anglaises le *qu* rappelle la racine latine). La terminaison française *aine* de *calembredaine* s'est muée en *um ; n* devient *m* comme dans le français *rançon* donnant en anglais *ransom ; ai* devient *o*, comme dans le français *mitaine* donnant *mitten* (ou plus anciennement *mitton*). Ainsi *calembourdaine* — résultat d'assimilations et d'abréviations diverses dont je vous fais grâce, devient **colundrum*, **columbrum*, puis *conundrum*, *conimbrum*, etc. Malheureusement cette famille de mots français est d'attestation plutôt tardive : elle apparaît pour la première fois dans un opéra-comique de Vadé en 1734. Cependant on trouve *équilbourdie* (plaisanterie) dès 1658 dans un texte dialectal, la *Muse normande*. Le fait est que les mots populaires de ce type avaient, en règle générale, peu de chances d'accéder à cette littérature du moyen âge où l'idéalisme prédominait : simple accident, par conséquent, si l'anglais *conundrum* est attesté en 1596, alors qu'il faut attendre 1757 pour le *calembour* français; cependant, *équilbourdie* en apparaissant par hasard dans un texte dialectal de 1658, prouve l'existence antérieure de cette famille de mots français. La tardive émergence dans la littérature de vocables médiévaux évidemment populaires peut s'expliquer par les courants qui prévalent dans la littérature; au linguiste de saisir les

* Le texte anglais est celui-ci : "*Now all House is turned into a Alehouse ; and pair of dice is made a Paradice ; was it thus in the days of Noah? Ah no.*"

occasions que lui offre la littérature pour établir ses attestations. Quant à l'évidence absolue de l'équation *conundrum* = *calembredaine*, il ne peut pas se laisser impressionner par les divergences chronologiques, que les étymologistes de la vieille école semblent avoir surestimées.

Conundrum avait cessé de m'intriguer; je m'enhardis à chercher l'étymologie de *quandary*, — qui me donnait l'impression d'avoir une origine française. Et, surprise : il s'avéra que ce mot, d'origine inconnue, qui est attesté depuis 1580 environ, est identique, par l'étymologie, à *conundrum*. Il y a des formes dialectales anglaises comme *quándorum*, *quòndorum* qui permettent d'établir une chaîne ininterrompue : *calembredaine* devient *conimbrum*, *conundrum*, *quonundrum*, *quandorum*, et à partir de là *quandary* [3].

Et maintenant quelle est la valeur, pour les humanités, pour les sciences de l'esprit, de ce qui peut bien vous sembler jonglerie avec les formes verbales? L'étymologie singulière de *conundrum* n'est que le résultat d'une inférence; la découverte d'une étymologie est un miracle. L'étymologie introduit la signification là où il n'y en a pas; dans le cas qui nous occupe, l'évolution de deux mots à travers le temps — c'est-à-dire un élément d'histoire linguistique — a été élucidée. Ce qui semblait pur agglomérat de sons apparaît maintenant motivé : le « déclic » intérieur lorsque nous comprenons cette évolution est le même qu'au moment où nous saisissons la signification d'une phrase ou d'un poème et qu'ils cessent d'être une simple somme de mots ou de sonorités (saint Augustin et Bergson citent toujours les poèmes et les phrases pour montrer ce qu'est un laps de *durée réelle :* les parties s'unissant en un tout, le temps rempli de contenus). Dans notre problème, deux mots qui semblaient déviants et bizarres, sans rapports définis en anglais, ont trouvé leur unité et leur relation à une famille de mots français.

Cet emprunt est un nouveau témoignage de la situation culturelle bien connue qui avait placé l'Angleterre médiévale sous l'influence de la France. Les familles de mots français et anglais peuvent bien être attestées plusieurs centaines d'années après le moyen âge; elles ont dû appartenir, alors, à une seule famille anglo-française; et leur parenté prouve précisément cette existence antérieure. Et ce n'est pas un hasard si les Anglais pour désigner les jeux de mots et les facéties, empruntent des vocables à ces Français spirituels qui leur ont donné aussi *carriwitchet* (quolibet) et peut-être *pun* lui-même. Mais comme un mot d'emprunt n'est jamais tout à fait à l'aise dans son nouvel environnement, il a subi beaucoup de variations, et il s'est subdivisé en deux groupes (que le sentiment linguistique

sépare aujourd'hui très clairement) : *conundrum*, *quandary*. Cette instabilité et cette dissociation d'une famille de mots est un symptôme de sa position dans son environnement nouveau.

Mais cette instabilité apparente a marqué déjà *calembour* et *calembredaine* jusque dans leur environnement d'origine. Cette famille de mots français mêlait, comme on l'a vu, au moins deux racines. Il faut en conclure que l'instabilité a aussi rapport avec le contenu sémantique. Un mot qui désigne la facétie, le jeu avec les mots se comporte aisément de manière fantaisiste, — tout comme dans toutes les langues du monde, les termes qui désignent le papillon changent à la manière du kaléidoscope. Quand il veut expliquer des mots si papillonnants, le linguiste doit jongler comme a jonglé elle aussi la communauté parlante (les Anglais aussi bien que les Français). Se répandant dans certaines universités il y a une linguistique behavioriste, antimentaliste, mécaniste, matérialiste, qui voudrait faire du langage ce qu'il n'est pas : un agglomérat sans signification de choses inertes, un matériel verbal mort, des habitudes de paroles automatisées, que seule une secousse pourrait remettre en mouvement. Il peut bien y avoir un certain automatisme dans l'usage contemporain de l'anglais *conundrum* et *quandary*, et dans l'usage contemporain du français *calembour* et *calembredaine* (même aujourd'hui cependant, cet automatisme n'est pas absolu, car tous ces mots ont une connotation facétieuse et ludique, et sont pour une part motivés). Mais ce n'est certainement pas vrai pour l'histoire des mots; la création linguistique est toujours significative, et, il faut le dire, consciente : c'est le sentiment que les vocables étaient bien appropriés qui a poussé la communauté linguistique à se servir dans le cas qui nous occupe de mots à double formation. Elle a donné une expression plaisante à un concept plaisant symbolisant par le mot son attitude à l'égard du concept. Une fois passée la période créative de la Renaissance, l'anglais a laissé les mots se geler, se pétrifier, se scinder en deux groupes. Pétrification qui est due elle-même à une décision de la communauté : le XVIII^e^ siècle anglais est passé, à l'égard du langage, de l'attitude renaissante à l'attitude classique et il a remplacé la créativité par la standardisation et la régulation. Autre climat culturel, autre style linguistique. On pourrait imaginer bien d'autres histoires de mots; nous n'en avons choisi qu'une, faite de circonstances tout à fait singulières : emprunt par l'anglais d'un mot étranger, mélange original opéré par le français, altérations et restrictions qui s'ensuivent. Chaque mot a sa propre histoire qu'il ne faut confondre avec aucune autre. Mais ce qu'on retrouve en chacune de ces histoires, c'est la possibilité d'établir le diagnostic

culturel et psychologique d'un peuple au travail. *Wortwandel ist Kulturwandel und Seelenwandel.* Cette petite analyse étymologique avait pour propos d'être une étude humaniste.

Quant à l'équation : *conundrum* et *quandary* = *calembredaine*, comment a-t-elle été découverte ? Par une technique tout à fait orthodoxe qui aurait été approuvée par Meyer-Lübke — à vrai dire il ne se serait peut-être pas arrêté aux conclusions sur lesquelles j'ai insisté. C'est en cherchant à établir des faits matériels à propos des mots anglais que j'ai été amené à leur chercher une origine française. Il m'est apparu aussi que les étymologistes n'accordaient pas une importance suffisante à toute cette grande part du vocabulaire anglais qui est dérivée du français. Bien sûr, ma familiarité avec les « mots papillons » encourageait ma hardiesse à en reconstituer l'étymologie. J'avais d'abord suivi la méthode inductive — c'était à vrai dire une induction rapide — pour identifier *conundrum* avec *calembredaine ;* puis il m'avait fallu procéder par déduction pour voir si mon étymologie présumée concordait avec les données, si elle expliquait réellement toutes les variations sémantiques et phonétiques; et en suivant cette voie, je m'aperçus que *quandary* était une incidence de *calembredaine* (comme on le sait, toutes les études humanistes exigent un pareil mouvement de va-et-vient). Par exemple, puisque la famille des mots français était d'attestation plus tardive que l'anglaise, il fallait bien laisser de côté les distorsions chronologiques; heureusement, — je pourrai dire providentiellement — on retrouva le mot normand *équilbourdie*, daté de 1658. En assimilant ainsi les mots, en les harmonisant, en aplanissant les difficultés, le linguiste, à n'en pas douter, se complaît à voir les choses évoluer et se fondre les unes dans les autres. A cela, une objection éventuelle : ce que j'ai pu affirmer n'était rien d'autre que la *possibilité* d'un changement dans le sens indiqué, possibilité qu'aucune expérience antérieure ne venait contredire. La seule chose que je peux dire, c'est que deux problèmes non résolus (l'un concernant la préhistoire du *conundrum*, l'autre celle de *calembredaine*) se sont éclairés quand on les a rapprochés, et nous ont permis de voir la solution commune. Je me rappelle ici l'histoire du cireur des wagons-lits; un voyageur s'était plaint le matin d'avoir retrouvé un soulier noir et un autre marron; à quoi le cireur avait répondu que, curieusement, un autre voyageur avait fait la même découverte. Dans le domaine linguistique, le cireur qui mélange les souliers, c'est le langage lui-même; et le linguiste, c'est le voyageur qui restitue l'ancienne unité historique. Replacer deux phénomènes dans un cadre unique ajoute quelque chose à la connaissance de leur nature unique. Pour une pareille équation, pas de démonstrabilité

mathématique : simplement, le sentiment d'une évidence intérieure; mais chez le linguiste exercé, ce sentiment est le fruit d'une observation combinée avec l'expérience, d'un esprit de précision qui s'appuie sur l'imagination, — sans que le dosage puisse être fixé a priori, mais seulement dans chaque cas particulier. Sous-jacente à de telles analyses, il y a la croyance que les choses se sont bien passées ainsi; tout travail, dans l'ordre des humanités, suppose toujours une croyance (on ne peut démontrer que les langues romanes forment une unité qui se rattache au bas-latin; cette hypothèse de base, admise par les spécialistes des langues romanes, après qu'elle eut été posée par Diez, ne peut être démontrée à qui refuse de croire [4]). Et qui dit croyance dit persuasion : d'une façon délibérée et tendancieuse, j'ai groupé les variantes de *conundrum* dans l'ordre le plus vraisemblable afin de gagner votre assentiment. Bien sûr, il y a des étymologies auxquelles il est plus facile d'ajouter foi, car elles sont moins forcées et moins contournées; personne ne doute que le français *père* vient du latin *pater*, et que celui-ci comme l'anglais *father* se rattache à un prototype indo-européen. Mais il ne faut pas oublier que ces équations faciles, ces équations types sont relativement rares : c'est qu'un mot comme *père* est jusqu'à un certain point préservé des mutations culturelles; en d'autres termes, il y a dans la civilisation indo-européenne, une continuité de sentiment concernant le mot *père* qui ne s'est pas démentie pendant plus de quatre mille ans.

Notre analyse étymologique a éclairé un pan d'histoire linguistique, qui est en connexion avec la psychologie et l'histoire de la civilisation. Elle a suggéré un réseau de relations entre le langage et l'esprit du locuteur. Ce réseau, il aurait pu être révélé aussi bien par l'étude d'une évolution syntaxique, ou morphologique, ou même d'une évolution phonétique, — comme celle du *a* en *e*, où Meyer-Lübke a manqué de voir la *durée réelle*, car il portait un intérêt exclusif à l'heure de la montre : à son « chronomètre historique ».

Le meilleur document pour l'âme d'une nation c'est sa littérature; or celle-ci n'est rien d'autre que sa langue telle qu'elle est écrite par des locuteurs privilégiés. Ne peut-on pas alors saisir l'esprit de cette nation dans ses œuvres littéraires les plus importantes ? Il aurait été présomptueux de comparer l'ensemble d'une littérature nationale avec la totalité de sa langue (c'est ce que Karl Vossler a tenté prématurément) : plus modestement, je suis parti de la question : « Peut-on reconnaître l'esprit d'un écrivain français à son langage singulier ? » Les historiens de la littérature, c'est évident, en ont été convaincus : après l'inévitable citation (ou pseudo-citation) de Buffon : « Le style c'est l'homme », ils

accordaient dans leur monographie un chapitre au style de leur auteur. Mais ce que j'avais dans l'esprit, c'était une définition plus rigoureusement scientifique d'un style individuel : une définition de linguiste qui eût remplacé les remarques occasionnelles et impressionnistes des critiques littéraires. La stylistique, à mon sens, pouvait faire le pont entre la linguistique et l'histoire littéraire. D'un autre côté, j'étais averti du vieil adage scolastique : *individuum est ineffabile ;* tout effort pour définir l'individualité d'un écrivain par son style serait-il voué à l'échec ? Je répliquais : la déviation stylistique de l'individu par rapport à la norme générale doit représenter un pas historique franchi par l'écrivain; elle doit révéler une mutation dans l'âme d'une époque, — mutation dont l'écrivain a pris conscience et qu'il transcrit dans une forme linguistique nécessairement neuve : ce pas historique, psychologique aussi bien que linguistique, peut-être serait-il possible de le déterminer. Il serait en tout cas plus facile de déterminer le point de départ d'une innovation linguistique chez des écrivains contemporains, car on connaît mieux leur matériau linguistique.

Quand je lisais des romans français modernes, j'avais pris l'habitude de souligner les expressions dont l'écart me frappait par rapport à l'usage général; et souvent, les passages ainsi soulignés semblaient une fois réunis prendre une certaine consistance. Je me demandais si on ne pouvait pas établir un dénominateur commun pour toutes ces déviations ou presque : ne pourrait-on pas trouver le radical spirituel, la racine psychologique des différents traits de style qui marquent l'individualité d'un écrivain, comme on a pu trouver la racine commune de formations verbales bien capricieuses [5] ? Dans le roman de Charles-Louis Philippe, *Bubu de Montparnasse* (1905), qui se situe dans le monde interlope des prostituées et des maquereaux parisiens, j'avais remarqué un usage singulier de « à cause de » qui sentait le langage parlé, non littéraire : « Les réveils de midi sont lourds et poisseux... On éprouve un sentiment de déchéance *à cause* des réveils d'autrefois. » Des écrivains plus académiques auraient dit « en se rappelant les réveils d'autrefois... », « au souvenir des réveils... » Cet *à cause de*, qui au premier regard est prosaïque et quotidien, dégage cependant un parfum poétique en suggérant une causalité inattendue, là où n'importe qui verrait seulement une coïncidence; après tout, ce n'est pas une opinion unanime qu'au sortir du sommeil de midi on éprouve un sentiment de frustration « à cause de » réveils antérieurs et semblables. Nous avons là une réalité supposée, une réalité poétique, mais traduite par une expression prosaïque. Nous retrouvons cet *à cause de* dans une description de la fête

du 14 Juillet : « [Le peuple] à cause de l'anniversaire de sa délivrance, laisse ses filles danser en liberté. » On ne sera pas surpris, dès lors, que l'auteur fasse dire à l'un de ses personnages : « Il y a dans mon cœur deux ou trois cents petites émotions qui brûlent à cause de toi. » Dans les termes de la poésie conventionnelle, on aurait dit : « qui brûlent pour toi »; « qui brûlent à cause de toi » en dit moins et plus : plus car l'amant exprime mieux ce qu'il a dans le cœur par cette tournure sincère et réelle. L'expression causale, avec ses implications semi-poétiques, suggère que l'écrivain reprend à son compte, dans son récit, le langage et les habitudes d'un locuteur ordinaire.

Cette observation se renforce si nous comparons l'usage que le même roman fait des conjonctions causales, comme *parce que ;* ainsi à propos d'un souteneur et de son amour pour Berthe, sa maîtresse : « [il aimait] sa volupté particulière quand elle appliquait son corps contre le sien. Il aimait cela qui la distinguait de toutes les femmes qu'il avait connues *parce que* c'était plus doux, *parce que* c'était plus fin, et *parce que* c'était sa femme à lui, qu'il avait eue vierge. Il l'aimait parce qu'elle était honnête, et qu'elle en avait l'air, et pour toutes les raisons qu'ont les bourgeois d'aimer leur femme. » Ici les raisons pour lesquelles Maurice aimait embrasser son amante *(parce que c'était doux, fin, parce que c'était sa femme à lui)* sont explicitement classées ou critiquées par l'écrivain comme appartenant à l'ordre *bourgeois ;* et cependant Ch.-L. Philippe se sert de ce *parce que* comme s'il accordait à ces raisons une validité objective.

Même observation pour la conjontion *car ;* voici le passage qui présente Maurice, spontanément ainsi que les femmes : « Les femmes l'entouraient d'amour comme des oiseaux qui chantent le soleil et la force. Il était un de ceux que nul ne peut assujettir, *car* leur vie, plus forte et plus belle, comporte l'amour du danger. »

Il se peut aussi que la relation causale soit impliquée en l'absence de toute conjonction : elle est établie alors par une forme aphoristique liée, au moins pour les gens du milieu en question, à un principe général, — dont la vérité n'est peut-être pas pleinement admise ailleurs : « Elle l'embrassa à pleine bouche. *C'est une chose hygiénique* et bonne entre un homme et sa femme, qui vous amuse un petit quart d'heure avant de vous endormir » (Philippe aurait pu aussi écrire : « car... » « parce que c'est une chose hygiénique... »). Évidemment ce n'est vrai que dans ce monde particulier de sensualité et de réalisme qu'il était en train de décrire. Cependant, tout en assumant à moitié les platitudes bourgeoises du monde interlope, l'écrivain en suggère, discrètement mais sûrement, une critique.

Voici mon hypothèse : le développement de toutes ces relations causales chez Ch.-L. Philippe n'est pas dû au hasard; il doit avoir « quelque rapport » à sa conception de la causalité. Il nous faut passer maintenant du style de Philippe à son étymologie psychologique, à sa racine mentale. Le phénomène en question, je l'ai appelé « motivation pseudo-objective » : quand il présente un rapport de causalité qui a valeur pour ses personnages, Philippe semble lui reconnaître une force de contrainte objective dans leurs raisonnements qui sont parfois maladroits, parfois plats, parfois semi-poétiques; il manifeste, sur le mode humoristique, une sympathie résignée, à moitié critique, à moitié compréhensive, pour les erreurs nécessaires, les efforts gauches de ces individus interlopes qu'écrasent des forces sociales inexorables. Cette pseudo-motivation, manifeste dans le style de Ch.-L. Philippe, est le fil directeur de sa *Weltanschauung ;* les critiques l'ont déjà remarqué : il voit sans révolte, mais avec un profond chagrin et dans un esprit chrétien de contemplation, ce monde qui fonctionne de travers sous une apparence de rigueur et de logique objective. Une fois réunis (comme on l'avait fait pour les différentes formes de *conundrum* et de *quandary*), les différents traits de vocabulaire conduisent à ce radical psychologique qui est, pour Ch.-L. Philippe, à l'origine de son inspiration linguistique aussi bien que littéraire.

Nous avons fait le trajet qui va du langage et du style à l'esprit. Et ce parcours nous a permis de saisir d'un coup d'œil l'évolution historique de l'esprit français au XIX^e^ siècle : un aperçu d'abord sur l'âme d'un écrivain devenu conscient du fatalisme qui s'impose aux masses, puis sur cette part de la nation française à qui l'écrivain prête sa voix pour exprimer sa faible protestation. Dans cette analyse, il n'y a plus de place, je crois, pour la philologie, sans temps ni lieu, de la vieille école; c'est l'explication d'un phénomène historique dans son *hic et nunc* concret. On retrouve ici ce mouvement de va-et-vient qui est un fondement, nous l'avons vu, des disciplines humanistes : nous avons d'abord regroupé certaines expressions de la causalité qui nous avaient frappé chez Ch.-L. Philippe, puis nous en avons cherché l'explication psychologique, enfin nous avons essayé de vérifier s'il y avait concordance entre l'élément de « motivation pseudo-objective [6] » et ce que d'autres sources nous apprenaient sur l'inspiration de l'auteur. Là encore, il faut bien admettre une croyance : elle n'est pas plus présomptueuse que la croyance en un type invisible, fondamental, auquel se rattachent les langues romanes et qui se manifeste en elles toutes; on suppose ici qu'un auteur est une sorte de système solaire qui tient sur son orbite toutes sortes de choses : langue,

motivation, intrigue, ne sont que des satellites d'une entité mythologique (comme diraient mes adversaires antipsychologistes) : *mens Philippina*. Le linguiste, tout comme son collègue littéraire, doit toujours remonter à la racine de tous ces procédés qu'on appelle littéraires ou stylistiques, et dont les historiens de la littérature doivent dresser la liste. La *mens Philippina* individuelle est un reflet de la *mens Franco-gallica* du XX^e^ siècle; ce qu'elle a d'ineffable tient précisément à cette sensibilité de Philippe qui lui permet d'anticiper sur les exigences spirituelles de la nation.

Il est clair, cependant, qu'un écrivain moderne comme Philippe, confronté à la désintégration sociale du XX^e^ siècle, doit montrer des déviations linguistiques plus visibles qu'un autre : au philologue d'en faire l'inventaire pour bâtir le « psychogramme » de l'artiste. Mais est-ce que Philippe, cet individu à la dérive qui a rompu ses amarres, qui a abordé dans un monde où il se sent étranger, — de là, nécessairement, son goût pour la plaisanterie arbitraire — représente un phénomène uniquement moderne ? Si nous nous adressons à des écrivains plus anciens est-ce que nous ne trouverons pas un langage équilibré, qui ne dévie pas de l'usage commun ?

Qu'il suffise pour réfuter cette hypothèse de citer les noms de quelques grands auteurs anciens comme Dante, Quevedo ou Rabelais. La vigueur dans la pensée ou la sensibilité s'accompagne toujours d'innovations dans le langage; la créativité mentale s'inscrit aussitôt dans le langage, où elle devient créativité linguistique; la banalité et la rigidité dans le langage ne suffisent pas aux besoins d'expression d'une forte personnalité. Ma première publication : *Die Wortbildung als stilistiches Mittel* (c'était une thèse écrite en 1910) traite des formations verbales comiques chez Rabelais; ce qui m'avait attiré vers un tel sujet, c'étaient certaines affinités entre l'écriture comique de Rabelais et celle des Viennois (comme Nestroy); je voyais là une occasion de jeter un pont entre linguistique et histoire littéraire. Portons ceci au crédit de Meyer-Lübke et de son intégrité scientifique : alors que les antipsychologistes voulaient réduire au silence tout ce qui s'opposait à leurs théories, il encouragea la publication d'un livre si éloigné de ses propres démarches. J'essayai de montrer par exemple qu'un néologisme comme « pantagruélisme », par quoi Rabelais nommait sa philosophie stoïco-épicurienne (« certaine gaieté d'esprit, conficte en mépris des choses fortuites ») n'a pas jailli par jeu d'une gaieté spontanée, mais nous conduit du royaume de la réalité en celui de l'irréel et de l'inconnu — comme tous les mots créés pour une circonstance. D'un côté le suffixe *isme* évoque une école sérieuse de philoso-

phie (comme l'aristotélisme); d'un autre côté la racine *Pantagruel* est le nom d'un personnage créé par Rabelais : géant et roi patriarcal qui mêle en parts égales le burlesque et la philosophie. En joignant un suffixe savant et philosophique au nom de fantaisie d'un personnage de fantaisie, on en vient à poser une entité à moitié réelle, à moitié irréelle : « La philosophie d'un être imaginaire. » Les contemporains de Rabelais qui pour la première fois ont entendu cet artifice verbal ont eu les réactions que provoque normalement tout mot fabriqué; après avoir été un instant décontenancé, on se reprend vite; on s'inquiète de ce qui est inconnu, puis on est rassuré de voir qu'il s'agit d'une fantaisie inoffensive; le rire, qui est notre réaction physiologique à ce genre de situations, est provoqué par le soulagement qui suit ce désarroi. Dans un cas comme celui de « pantagruélisme », dont la création sert à désigner une philosophie encore inconnue, mais après tout innocente, la force qui menace dans le néologisme est relativement limitée. Mais que dire de la liste des noms concoctée par Rabelais aux dépens de ses ennemis détestés, les professeurs réactionnaires de la Sorbonne : *sophistes, sorbillans, sorbonagres, sorbonigènes, sorbonicoles, sorboniformes, sorbonisèques, niborcisans, sorbonisans, saniborsans*. Il y a là aussi, quoique d'une manière différente, un élément de réalisme qui est présent dans toutes ces combinaisons; la Sorbonne est une réalité qui existe, et tous ces mots sont obtenus par des processus de formation bien connus. L'édition d'Abel Lefranc, avec sa méthode positiviste, prend soin d'indiquer chacune de ces formations : *sorboniforme* d'après *uniforme, sorbonigène* d'après *homogène*, tandis que *niborcisans* et *saniborsans* sont, comme disent les linguistes en leur jargon, des cas de métathèse. Mais en expliquant chacune de ces figures verbales, en divisant la forêt en arbres, les commentateurs perdent de vue le phénomène d'ensemble : ils ne voient plus la forêt, ou plutôt la jungle que Rabelais avait devant les yeux, et où grouillaient des tonnes de serpents, d'hydres et de démons. Il ne suffit pas non plus de dire que Rabelais, l'érudit, se complaisait dans ces listes de mots par lesquelles les humanistes essayaient d'élargir le vocabulaire à l'exemple d'Érasme proposant aux étudiants le principe de la *copia verborum*, ni de dire que Rabelais avec sa riche nature, voulait enrichir la langue française. Mais l'esthétique de l'abondance pose, en elle-même, un problème; et pourquoi ce qui est abondant aurait-il tendance à devenir effrayant et abyssal? Toute l'attitude de Rabelais à l'égard du langage repose peut-être sur la vision d'une fécondité imaginaire dont le principe est inépuisable. Il crée des familles de mots, susceptibles de représenter des êtres fantastiques et horribles qui copulent et engen-

drent devant nous, qui n'ont de réalité que dans le monde du langage, qui règnent dans un monde intermédiaire entre réalité et irréalité, entre le redoutable « nulle part » et l' « ici » qui nous rassure. Les *niborcisans* sont des êtres vaguement apparentés aux *sorbonisans ;* mais ils sont si proches du néant que nous rions, — non sans malaise : c'est *le comique grotesque* * qui ouvre son abîme. Ces familles de mots grotesques (ces familles de démons verbaux), Rabelais ne les fabrique pas seulement en altérant ce qui existe; il lui arrive de laisser intactes les formes de son matériau verbal et de créer par juxtaposition : il empile brutalement épithète sur épithète, pour atteindre finalement à un effet de frayeur : du bien connu surgit la forme de l'inconnu, — ce qui est la chose la plus inquiétante pour les Français qui, selon l'opinion générale, manipulent un langage ordonné, clair, bien réglé. Voilà que soudain nous ne reconnaissons plus la langue française, qui est devenue un chaos verbal situé quelque part dans le vide glacé de l'espace cosmique. Lisez l'inscription de l'abbaye de Thélème, ce couvent imaginé par Rabelais, et d'où il exclut les hypocrites :

Cy n'entrez pas hypocrites, bigots,
Vieux matagotz, marmiteux, borsoufles
Torcoulx, badaux, plus que n'estoient les Gotz,
Ni Ostrogotz, précurseurs des magotz
Haires, cagotz, cafars empantouflez,
Gueux mitouflés, frapars escorniflez
Befflez, enflez, fagoteurs de tabus;
Tirez ailleurs pour vendre vos abus.

Les commentateurs de l'édition Lefranc expliquent prosaïquement que ce type de poésie assez médiocre dérive du genre populaire du *cri* (c'est la harangue des camelots) surchargé des techniques propres aux rhétoriqueurs. Mais je ne peux jamais lire ces lignes sans une impression de frayeur; je suis alors saisi par l'horreur qui émane de cette accumulation de sons jumelés, *flé* et *got ;* en eux-mêmes et séparément, ils sont inoffensifs; mais, groupés, ils se hérissent comme la haine de Rabelais lui-même contre l'hypocrisie, — le plus grand de tous les crimes contre la vie. Un *cri*, certes, mais au sens le plus large du terme : c'est la voix gigantesque de Rabelais qui s'adresse à nous par-dessus cet abîme des siècles que les ombres hantent aujourd'hui comme à l'époque où Rabelais donnait naissance à ses monstres verbaux.

Si la formation des mots manifeste chez Rabelais une posi-

* En français dans le texte.

tion intermédiaire entre la réalité et l'irréalité, entre l'horreur qui fait frissonner et le comique qui délasse, que penser du fameux jugement de Lanson sur Rabelais, qu'on répète dans toutes les écoles françaises et dans la plupart des universités imprégnées d'esprit lansonien : « Jamais réalisme plus pur, plus puissant et plus triomphant ne s'est vu » ? Eh bien, c'est purement et simplement faux. Je manque de place ici pour vous développer tout ce qui pourrait faire apparaître l'extrême antiréalisme qui se dégage de l'œuvre de Rabelais; on pourrait montrer que tout le récit de l'épopée rabelaisienne, ce voyage fantastique de personnages fantastiques jusqu'à l'oracle de la prêtresse Bacbuc (dont la réponse ambiguë « *Trinc !* » est un mot de nulle part), ainsi que l'invention des détails (le discours, par exemple, sur les débiteurs et les créanciers, où le matérialiste Panurge passe du refus égoïste et sagace de vivre sans dette, à l'utopie cosmique d'un univers paradoxal qui reposerait sur la loi générale de non-endettement), tout cela tend à constituer un monde de l'irréalité.

Ce que l'étude du langage rabelaisien a montré, l'analyse littéraire pourrait le confirmer : il ne saurait en être autrement, puisque le langage n'est que la cristallisation externe d'une forme intérieure, ou pour utiliser une autre métaphore : le sang de la création poétique est partout le même [7], que nous attaquions l'organisme au niveau du « langage » ou des « idées », du « récit » ou de la « composition ». A ce propos j'aurais pu commencer l'analyse par la composition relativement lâche des livres de Rabelais, et passer de là à ses idées, ses récits, son langage. Puisque j'étais linguiste, j'ai pris le point de vue du langage pour retrouver l'unité de l'ensemble. Manifestement aucun chercheur n'est obligé de faire la même chose. Ce qu'on doit lui demander, en revanche, c'est d'aller de la surface vers le « centre vital interne » de l'œuvre d'art : observer d'abord les détails à la superficie visible de chaque œuvre en particulier (et les « idées » exprimées par l'écrivain, ne sont que l'un des traits superficiels de l'œuvre) [8]; puis grouper ces détails et chercher à les intégrer au principe créateur qui a dû être présent dans l'esprit de l'artiste; et finalement revenir à tous les autres domaines d'observation pour voir si la « forme interne » qu'on a essayé de bâtir rend bien compte de la totalité. Après trois ou quatre de ces allers et retours, le savant pourra savoir s'il a trouvé le centre vital, le soleil du système astronomique (il saura s'il est définitivement installé au centre, ou s'il se trouve dans une position « excentrique » ou périphérique). Il n'y a pas l'ombre d'une vérité dans l'objection soulevée récemment par les linguistes d'inspiration mécaniste de Yale; ils reprochent

aux psychologistes la circularité des arguments : ils refusent « l'explication d'un fait linguistique par un processus psychologique supposé qui doit toute son évidence au fait à expliquer » [9]. Je répliquerais aussitôt que nous ne nous contentons pas de psychologiser un trait; mais nous fondons nos suppositions sur différents traits, groupés et intégrés avec précaution; on devrait en fait embrasser tous les traits linguistiques qui peuvent être observés chez un auteur donné (j'ai essayé pour ma part de m'approcher au plus près de cette exigence de complétude dans mes analyses de Racine, de Saint-Simon, de Quevedo dans les *RSL**). Et le cercle dont on me fait grief n'est pas vicieux : il est, au contraire, l'opération fondamentale de toutes les disciplines humanistes; Dilthey a appelé *Zirkel im Verstehen* la découverte, faite par les savants romantiques et le théologien Schleiermacher que dans la philologie la connaissance ne procède pas graduellement d'un détail à un autre, mais par anticipation ou divination du tout : car « le détail ne peut être compris que par la totalité, et toute explication de détail présuppose la compréhension de la totalité [10] ». Notre va-et-vient de certains détails extérieurs vers le centre, puis de là à un nouvel ensemble de détails n'est qu'une manière d'appliquer le principe du « cercle philologique ». Après tout, pour établir que les langues romanes reposent sur le substrat d'un latin vulgaire qui se reflète en elles, sans être identique à aucune, Diez, fondateur de la philologie romane, et disciple des romantiques, a pratiqué ce « cercle philologique » pour s'installer au cœur du phénomène « langues romanes »; tandis que son prédécesseur Raynouard, identifiant l'une d'entre elles, le provençal, avec la langue proto-romane, s'était placé dans une position excentrique qui ne lui permettait pas d'expliquer convenablement les caractères extérieurs des langues romanes en général. Partant de certains traits extérieurs du langage de Ch.-L. Philippe ou Rabelais, j'ai atteint le centre de leur expérience spirituelle, et je suis revenu aux autres caractères externes de leurs œuvres : c'est appliquer le même *modus operandi* que de partir de détails d'une langue romane pour remonter au latin vulgaire comme prototype, et expliquer ensuite de nouveaux détails par le prototype supposé; c'est la même chose encore que d'inférer, de l'apparence extérieure (phonétique et sémantique) de *conundrum*, son principe français et médiéval, et d'en revenir à l'ensemble de ses caractères phonétiques et sémantiques.

Supposer, chez Rabelais, un esprit qui crée à partir du réel, mais dans la direction de l'irréel, ne suffit pas pour comprendre

* *Romanische Stil- und Literaturstudien.*

la totalité du phénomène. L'entité « Rabelais » doit être intégrée à une unité plus vaste et replacée en un point déterminé de l'histoire; c'est ce que Diez a fait, d'une façon grandiose, pour les langues romanes; ce que nous avons essayé de faire, sur une moindre échelle, avec *calembredaine-conundrum*. Rabelais est peut-être un système solaire qui appartient à un système transcendant; autour de lui, avant lui, après lui, ce système en enveloppe d'autres; comme disent les historiens de la littérature, il faut replacer Rabelais dans le cadre général de l'histoire des idées, de la *Geistesgeschichte*. Le pouvoir, parvenu à son extrême chez Rabelais, de manipuler les mots comme s'il était à lui tout seul un monde entre le réel et l'irréel, n'a pas pu naître de rien, et n'a pu s'effacer aussitôt. Avant Rabelais il y eut, par exemple, Pulci qui dans son *Morgante Maggiore* montre une grande prédilection pour les listes de mots, surtout lorsqu'il fait s'interpeller les facétieux chevaliers. Et comme chez Rabelais, on trouve déjà chez Pulci la tendance à laisser le langage usurper la réalité; quand il répète, sur un mode à moitié plaisant, l'histoire de Roncevaux immortalisée par Turold, il nous apprend que les Sarrasins tombaient sous les coups des chevaliers chrétiens à l'instant même; ils ne restaient pas sous le coup de la mort; ils mouraient sur-le-champ : non pas demain, ni après-demain, ni le jour qui suit après-demain : non pas *crai e poscrai, o poscrilla o posquacchera*. Dans cette suite de sons gargouillants et gutturaux *crai* et *poscrai* sont les dérivés italiens des latins *cras* et *posteras;* mais *poscrilla, posquacchera* sont des mots populaires de fantaisie [11]. Un poète habile utilise ici, pour faire une œuvre bouffonne, les onomatopées que le langage populaire aime à faire jongler; on peut saisir ici la transition exacte du langage populaire à la littérature. Pulci n'a pas dans les idéaux de la vraie chevalerie chrétienne une foi aussi profonde que Turold, qui croyait à la réalité des valeurs héroïques et chrétiennes, et qui devait bien subordonner son langage à l'expression de ces valeurs. Le monde verbal auquel Pulci donne accès dans son art n'était pas acceptable pour Turold ni même pour Dante (les « jeux de mots étymologiques » de la *Vita nuova* sont d'une tout autre nature; ce ne sont que des « illustrations » au sens où l'étaient déjà les jeux de mots des Pères de l'Église [12]). Or ce monde intermédiaire ne peut apparaître que si on croit à la réalité des mots, — croyance que les réalistes du moyen âge auraient condamnée. La croyance à ces réalités de substitution que sont les mots n'est possible qu'à une époque qui n'a plus confiance dans les *universalia realia*. C'est dans cette atmosphère fantasmagorique, évoquée à l'occasion par Pulci, que Rabelais se meut avec aisance et naturel, dans une

sorte d'indépendance cosmique. La croyance à l'autonomie du mot a rendu possible tout le mouvement de l'Humanisme qui a donné tant d'importance à la parole des anciens et à celle de la Bible; cette même croyance explique en partie le développement extraordinaire des mathématiques aux XVI^e^ et XVII^e^ siècles, — c'est-à-dire du langage le plus autonome que l'homme ait jamais inventé.

Et maintenant quels sont les descendants de Rabelais? La littérature française classique, avec son idéal du mot juste, du mot mis à sa place a rompu avec la tradition renaissante de l'autonomie du mot. Mais il y eut des courants souterrains et je dirais volontiers que Balzac, Flaubert (dans ses lettres), Théophile Gautier (dans ses *Grotesqueries*), Victor Hugo (dans *William Shakespeare*) sont jusqu'à un certain point des descendants de Rabelais au XIX^e^ siècle. A l'époque actuelle, Céline qui peut écrire tout un livre d'invectives contre les Juifs *(Bagatelles pour un massacre)* fait sortir le langage de ses limites; ce livre, selon André Gide, est « une chevauchée de Don Quichotte en plein ciel... »; « ce n'est pas la réalité que peint Céline; c'est l'hallucination que la réalité provoque. » L'exemple suivant fait un effet quasi rabelaisien, et peut se comparer avec l'inscription apocalyptique du portail de Thélème : « Penser "sozial"! cela veut dire dans la pratique en termes bien crus : "penser juif"! pour les juifs, par les juifs, sous les juifs! Rien d'autre! Tout le surplus immense des mots, le vrombissant verbiage socialitico-humanitaro-scientifique, tout le cosmique carafouillage de l'impératif despotique juif n'est que l'enrobage mirageux, le charabia fatras poussif, la sauce orientale pour ces encoulés d'aryens, la fricassée terminologique pour rire, pour l'adulation des "aveulis blancs", ivrognes rampants intouchables, qui s'en foutrent à bite-que-veux-tu, s'en mystifient, s'en bâfrent à crever. »

La création verbale qui est elle-même un « vrombissant verbiage » (pour reprendre l'allitération de Céline) a ici, c'est évident, des implications plutôt eschatologiques que cosmiques : le monde verbe n'est qu'un monde de mots bruyants, un cliquetis sonore, comme le martèlement absurde des machines dont le fracas couvre la peur et la colère de l'homme solitaire dans ce monde condamné d'aujourd'hui. Les mots et la réalité tombent chacun de leur côté. C'est réellement « le voyage au bout du monde » : non pas vers l'oracle de Bacbuc, mais vers le chaos, vers la fin du langage comme expression de la pensée.

Nous avons tracé une ligne historique (on peut la désigner comme l'évolution d'une idée : celle du « langage devenu autonome »); elle est marquée par les étapes Pulci — Rabelais —

Victor Hugo — Céline; d'autres lignes lui sont parallèles ou la croisent, sur lesquelles sont placés d'autres noms. Victor Hugo n'est pas Rabelais, bien qu'il puisse y avoir des traits hugoliens chez Rabelais, des traits rabelaisiens chez Hugo. On ne doit pas confondre une ligne historique et un système solaire clos sur lui-même : ce qui nous est apparu central chez Rabelais peut être périphérique chez Hugo, et inversement. Chaque système solaire, unique en lui-même, indéfinissable dans une certaine mesure *(« ineffabile »)* est traversé par différentes lignes relevant de l'histoire des idées; leur intersection définit ce climat particulier sous lequel mûrit une grande œuvre littéraire, — tout comme le système d'une langue est constitué par l'intersection de différentes lignes historiques du type *calembredaine-conundrum.*

A partir d'une série historique, l'étymologie d'une famille de mots, nous avons trouvé les preuves d'un changement de climat historique. Puis nous avons considéré le changement global d'un climat historique tel qu'il s'exprime dans les inventions, linguistiques et littéraires, d'écrivains de deux époques différentes (le XVI^e^ et le XX^e^ siècle) pour parvenir jusqu'à des systèmes qui théoriquement se suffisent à eux-mêmes : les grandes œuvres d'art qui sont déterminées par différents développements historiques et qui dans leurs détails extérieurs (linguistiques aussi bien que littéraires) réfléchissent leur « soleil » central. Bien entendu, je n'ai pu, dans ce texte, vous donner que des exemples éparpillés; j'en ai chargé, surchargé peut-être les conclusions, avec une expérience acquise au cours de centaines de voyages d'aller et retour : ils obéissaient tous aux mêmes principes, mais chacun d'eux avait un terme qu'on ne pouvait pas prévoir. Personnellement j'ai cheminé d'observations de détail à des unités qui à mesure qu'elles s'élargissaient prenaient un caractère plus spéculatif. C'est là je pense la voie inductive, celle de la philologie : elle cherche à découvrir le sens dans ce qui est apparemment futile, par opposition à la méthode déductive qui commence par des éléments qu'on suppose donnés; celle-ci est utilisée plutôt par les théologiens qui partant d'en haut descendent jusqu'à l'enchevêtrement des détails humains; ou encore par les mathématiciens qui considèrent leurs axiomes comme s'ils étaient donnés par Dieu. La philologie qui a affaire au trop humain, à ce qu'il peut y avoir d'intercorrélations et d'entrelacements dans les choses humaines, n'utilise la déduction que pour vérifier les principes découverts par induction (à partir de ce qu'on a observé).

Mais quand on entreprend de découvrir la signification des détails [13], quand on a l'habitude d'accorder autant de sérieux à un détail linguistique qu'au sens d'une œuvre d'art, — en

d'autres termes quand on prête le même sérieux à toutes les expressions humaines, — c'est qu'on admet, avec la plus ferme conviction, l'axiome des philologues : que les détails ne sont pas l'agrégat contingent d'un matériau dispersé qui ne laisse passer aucune lumière. Le philologue doit croire à l'existence de quelque lumière supérieure, de quelque *post nubila Phoebus*. S'il n'avait espéré, au soir de son voyage, boire une gorgée à la *dive bouteille*, il ne l'aurait pas entrepris. « Tu ne me chercherais pas si tu ne m'avais déjà trouvé » dit le Dieu de Pascal. Malgré la distinction méthodologique qui vient d'être faite, la pensée humaniste n'est pas aussi séparée qu'on le croit de la pensée théologique; ce n'est pas un hasard si le « cercle philologique » a été découvert par un théologien, qui avait pour tâche de rendre son harmonie à la discorde, et de restituer à ce monde la beauté de Dieu. Cette attitude se manifeste dans le mot fabriqué par Schleiermacher : *Weltanschauung* [14] : *die Welt anschauen*, voir, connaître le monde jusque dans son détail sensible. Le philologue ira à la poursuite du microscopique parce qu'il y voit le microcosmique; il pratiquera cet « *Andacht zum Kleinen* » que Jacob Grimm avait présent; il s'obstinera à remplir ses fiches de dates et d'exemples, dans l'espoir qu'une lumière d'en haut les éclairera et fera saillir, en toute clarté, les lignes de la vérité. L'humaniste croit l'esprit humain doté du pouvoir d'analyser l'esprit humain. Si les savants dont l'objet et l'instrument sont identiques, perdent la foi dans l'esprit humain en tant qu'instrument et en tant qu'objet, alors il ne peut y avoir que crise dans les humanités — devrais-je dire dans les *divinités?* Telle est aujourd'hui la situation. Un homme qui ne croit pas en l'esprit humain est un avorton — comment serait-il un humaniste ? Les humanités ne seront restaurées que si les humanistes abandonnent leur attitude agnostique, s'ils redeviennent humains, et s'ils partagent la croyance humaniste et religieuse du personnage de Rabelais : « sapience n'entre pas en âme malivole; et science sans conscience n'est que ruine de l'âme »; ou pour en revenir au mot de saint Augustin : « *Non intratur in veritatem, nisi per charitatem* [15]. »

*

Dans les essais qui suivent, j'ai essayé d'appliquer le principe du « cercle philologique » à des auteurs de nationalité et d'époque différentes; je l'ai utilisé à des degrés divers, sur des modes différents et en liaison avec d'autres méthodes. Mais ces articles ne sont pas conçus seulement comme des illustrations de ma technique; ce sont des tentatives indépendantes pour comprendre

des écrivains; ils doivent pouvoir être lus par n'importe quelle personne cultivée s'intéressant au style des œuvres littéraires [16]. Si ma méthode a quelque valeur, celle-ci sera révélée par la nouveauté des résultats et le progrès scientifique; le « cercle philologique » n'implique pas qu'on tourne en rond autour de ce qu'on connaît déjà; il ne s'agit pas d'un piétinement sur place. Chaque essai doit former une unité séparée et indépendante : j'espère que dans la répétition de certaines propositions théoriques et historiques (c'est la conséquence de cette manière de présenter les choses) le lecteur reconnaîtra des *leitmotive* ou des refrains qui marquent la constance et l'unité d'une approche.

Il faut maintenant mettre à l'épreuve cette méthode du « cercle philologique » que je viens d'esquisser. Je voudrais pourtant avertir le lecteur : dans la démonstration que je vais en donner, il ne doit pas s'attendre à me voir procéder systématiquement et pas à pas, comme j'en ai fait la description [17]. En évoquant des mouvements d'aller et retour (d'abord le détail, puis l'ensemble, puis de nouveaux détails, etc.), je me servais d'une métaphore linéaire et temporelle pour décrire des formes d'aperception qui coexistent trop souvent dans l'esprit du chercheur. Le don, ou le défaut, car il a ses dangers, de voir d'un coup les éléments et la totalité, est fondamental pour les activités de l'esprit philologique; il se peut bien que dans mon cas il soit développé à un point particulier; étudiants et lecteurs lui ont fait des objections — en Allemagne où les capacités synthétiques l'emportent en général sur les capacités analytiques, et en Amérique où c'est l'inverse. Un de mes anciens étudiants américains, fort intelligent mais très critique, m'écrivait un jour : « Établir en termes de behaviorisme une technique qui permettrait d'appliquer votre méthode est, à mon avis, au-delà de vos possibilités. Vous avez conscience plutôt des principes qui vous motivent que d'une technique à suivre. Tantôt il s'agit d'un souvenir d'enfance, tantôt d'une inspiration qui vous est venue de tel poème; mais ici ou ailleurs c'est toujours un instinct, formé à partir de votre expérience, qui vous presse et vous fait dire : " ceci est important, ceci ne l'est pas". A chaque instant vous faites des choix, mais savez rarement que vous les faites; ce qui vous paraît vrai doit être vrai immédiatement. Vous ne montrez que par l'exemple; dès le début vous voyez la signification comme un tout; il n'y a pas d'étapes dans votre démarche mentale; quand vous écrivez, vous partez du cœur de vos pensées, vous admettez que le lecteur est à côté de vous, que la prochaine étape lui sera aussi évidente qu'à vous (mais il n'y a pas de prochaine étape : tout est déjà inclus, d'une certaine manière). »

Manifestement, ces lignes montrent les limitations d'un tempérament individuel. Mais il y a, dans ce que dit mon correspondant, bien des choses qui font partie de la méthode circulaire quand on l'applique — non pas à la lecture routinière, non pas aux déductions de la linguistique — mais à une œuvre d'art; la solution ainsi obtenue ne peut pas être soumise à une analyse rigoureuse parce que, dans le meilleur des cas, elle abolit les médiations; quand on l'a trouvée, elle tend à effacer le chemin qui a conduit jusqu'à elle (qu'on se souvienne du lion qui, dans les bestiaires médiévaux, efface de sa queue l'empreinte de chacun de ses pas, pour tromper ses poursuivants).

Pourquoi tant insister sur l'impossibilité de proposer au lecteur un mode d'analyse qui pourrait être appliquée, pas à pas, aux œuvres d'art ? C'est que le premier pas, dont tous les autres dépendraient, ne peut pas être prévu; il doit toujours avoir déjà été fait. C'est la conscience qu'on vient d'être frappé par un détail et que ce détail entretient un rapport fondamental avec l'œuvre; c'est-à-dire qu'on a fait une « observation » qui est le point de départ d'une théorie; ou qu'on a été amené à poser une question, qui demande une réponse. Si on commence par manquer ce premier pas, on échoue dans tout essai d'interprétation : ce fut le cas pour l'étude (citée dans la première note de mon article sur Diderot) consacrée à l' « imagerie » de Diderot : le concept d' « imagerie » ne s'appuyant sur aucune observation préliminaire; c'était une catégorie toute faite qu'on appliquait de l'extérieur à l'œuvre.

Malheureusement, je ne connais pas de moyen pour garantir l' « impression » ou la « conviction » dont je viens de parler : elles résultent du talent, de l'expérience et de la foi. Et même dans ces conditions notre volonté n'y peut rien : combien de fois, avec toute cette expérience méthodologique que j'ai accumulée depuis des années, ai-je commencé à vide, comme un de mes étudiants de première année, sur une page qui ne produisait aucun effet magique. Le seul moyen pour sortir de cette stérilité, c'est de lire et relire [18], avec obstination et confiance, en essayant de s'imprégner complètement de l'atmosphère de l'œuvre. Et soudain un mot, un vers surgissent, et nous saisissons que désormais il y a une relation entre le poème et nous. A partir de là, je me suis régulièrement aperçu que, grâce à de nouvelles observations, grâce à l'utilisation antérieure de la méthode circulaire, grâce à des associations formées par l'expérience passée (tout ceci accéléré dans mon cas, par un besoin quasi métaphysique d'arriver à la solution), le « déclic » se produit bien vite : c'est là le signe que le détail et le tout ont trouvé leur commun dénominateur, qui nous donne la racine du

texte [19]. Et si nous jetons un regard en arrière sur tout le processus (dont le terme n'est que la conclusion de l'étape préliminaire de l'analyse), comment pourrions-nous fixer son exact commencement ? (Même le « premier pas » était prédéterminé.) En fait nous voyons que lire c'est avoir lu; que comprendre équivaut à avoir compris [20].

Je viens d'évoquer l'importance de l'expérience passée dans le processus qui permet de comprendre une œuvre, mais ce n'est là qu'un des facteurs qui doivent intervenir. Car on a beau avoir une pratique de la méthode : cela ne suffit pas pour établir un programme qu'on peut appliquer à chaque cas. Chaque poème demande du critique une inspiration particulière, une illumination singulière (ce besoin constant impose l'humilité, mais toutes les illuminations passées encouragent une sorte de pieuse confiance). En fait, le critique doit pouvoir se transformer comme Protée; une technique qui a été heureuse pour une œuvre ne peut pas être appliquée mécaniquement à une autre. Je ne peux pas m'attendre que « le truc des 5 grands » (que j'ai appliqué à une ode de Claudel) puisse marcher pour le récit de Théramène; ou que les noms propres qui ont servi de point de départ dans mon étude sur Cervantes puissent jouer un rôle dans l'analyse de Diderot. Il est éprouvant pour le maître de voir l'élève réutiliser, donc mal utiliser un procédé qui lui a servi lorsqu'il étudiait un secteur tout à fait différent — comme un jeune acteur qui utiliserait le regard de Barrymore dans Richard III pour composer son Othello. La mobilité requise du critique ne peut être obtenue que d'après des expériences répétées avec des auteurs entièrement différents; le « déclic » se produira plus souvent et plus rapidement après qu'on a entendu d'autres déclics. Et même alors, ce n'est pas une conclusion qui se produira fatalement; on ne peut pas non plus prédire au juste à quel moment ni où elle se produira (« L'esprit souffle... »).

Si les procédés de compréhension ne peuvent pas être transposés mécaniquement d'une œuvre à l'autre, cela est dû au caractère propre de l'expression artistique : l'artiste prête à un phénomène linguistique extérieur une signification interne (ce qui ne fait que continuer et élargir un fait fondamental du langage humain : c'est d'une manière arbitraire — au moins du point de vue de l'usage courant — que la signification est associée à des éléments acoustiques); ce qui est arbitraire pour celui qui fait « usage » de l'œuvre, c'est le choix par l'artiste des faits linguistiques qui doivent donner corps à la signification. Pour dépasser cette impression d'arbitraire, le lecteur doit essayer de se placer au centre même de créa lation, — et de recréer l'organisme de l'œuvre. Une métaphore, une anaphore,

un staccato peuvent se trouver n'importe où dans la littérature; ils peuvent être signifiants ou ne pas l'être. Ce qui nous révèle s'ils sont importants, c'est le sentiment qui s'est déjà formé en nous à propos d'une œuvre en sa totalité.

Être susceptible d'un pareil sentiment, c'est à sa vie passée, c'est à son éducation que le critique le doit, et non pas simplement à sa formation universitaire; s'il veut garder l'esprit dispos pour son travail scientifique, il devra, dans l'ordonnance de sa vie, avoir fait des choix que je dirais moraux : il devra avoir purifié son esprit, de toutes les choses sans conséquence qui peuvent le distraire, de toutes les obsessions, du détail quotidien; il devra le garder libre pour l'appréhension synthétique des totalités de la vie, pour la saisie du symbolisme dans la nature, l'art et le langage. Je me suis parfois demandé si mes « explications de textes » dans ces salles de l'université où j'essayais de créer une atmosphère convenable pour l'appréciation des œuvres d'art, n'auraient pas mieux réussi, si cette même atmosphère avait régné dans la salle à manger de mes étudiants.

NOTES

1. Texte d'une communication initialement intitulée « Réflexions sur les humanités », destinée à la section de Langues et Littératures modernes de l'Université de Princeton; quelques notes et une conclusion y ont été ajoutées.

Il est paradoxal que les professeurs de littérature trop superficiels pour se plonger dans l'étude d'un texte et qui se contentent de jugements éculés recueillis çà et là dans des manuels soient précisément les mêmes qui soutiennent qu'il est inutile d'enseigner la valeur esthétique d'un écrit de Racine ou de Victor Hugo : l'étudiant parviendra, d'une manière ou d'une autre, à en saisir la beauté sans qu'il soit nécessaire de le diriger — et s'il en est incapable, à quoi bon en parler ? Il est pourtant des beautés cachées qui ne se révèlent pas aux premières approches (les théologiens apologétiques le savent bien); de fait, toute beauté possède quelque mystérieuse qualité qui n'apparaît pas au premier regard. Et l'on ne saurait avoir plus de motif de se soustraire à la description d'un phénomène esthétique qu'à celle de tout autre phénomène naturel. Ceux qui combattent l'analyse esthétique des œuvres poétiques paraissent parfois craindre la susceptibilité d'une plante délicate : si l'on doit certes leur faire confiance, c'est qu'ils chérissent tant l'œuvre d'art, qu'ils respectent si profondément sa chasteté qu'ils ne voudraient à aucun prix déflorer, au moyen de formules intellectuelles, sa qualité virginale et comme éthérée, à aucun prix épousseter la frémissante poussière des ailes de ces papillons poétiques! Je soutiendrai au contraire qu'émettre des observations, avec des mots, ne saurait faire se perdre la beauté artistique en vain intellectualisme; à l'inverse, cela contribue à l'élargissement et à l'approfondis-

sement du goût esthétique. L'Amour, qu'il soit amour de Dieu, de ses semblables, ou amour de l'art, ne peut que gagner aux efforts de l'esprit humain à la recherche de ses émotions les plus poignantes et à leur formulation. C'est un amour frivole qui ne peut survivre à sa définition par l'esprit; l'amour sublime s'épanouit dans l'intelligence.

2. La présentation d'un savant aussi éminent que Meyer-Lübke sous le seul aspect qui nous intéresse ne peut être que partielle. Pour une appréciation plus complète de son érudition et de sa personnalité, je renvoie le lecteur à mon article « Mes souvenirs sur Meyer-Lübke » paru dans *Le français moderne*, VI, 213. De même pour Philipp August Becker, dont la personnalité exubérante ne saurait être restituée par les quelques remarques que j'ai formulées — celle-ci se confondait d'ailleurs rarement avec son travail de savant. Il était d'une nature débordante, peu conforme à l'idée que l'on se fait ordinairement du savant. Cette anecdote, qui m'a été rapportée par Walther von Wartburg, le montre assez : volontiers enclin à sacrifier à Bacchus ou à Dionysos, Becker avait coutume d'inviter ses collègues de Leipzig dans une brasserie populaire pour d'abondantes libations. Un soir, après plusieurs heures de réjouissances, il s'aperçut que les bourgeois qui l'entouraient semblaient choqués de ses manifestations bruyantes; se tournant aussitôt vers ses collègues, il leur déclara : « Je voudrais maintenant vous dire quelques mots des chants du début du christianisme! » Et il parla pendant près d'une heure au ravissement, non seulement de ses collègues mais aussi de la foule des clients du *Spiessbürger* qui s'étaient peu à peu rapprochés de lui, captivés par l'éloquence de ce barde grisonnant qui ressuscitait dans une taverne l'esprit de saint Ambroise.

3. Ces étymologies ont déjà été notées dans le *Journal of English and Germanic Philology*, XLII, 405; j'y suggérais aussi la possibilité que *calembourd-on* soit l'étymologie, mais je préfère aujourd'hui *calembredaine* à cette origine sans garantie.

4. En fait, Ernst Lewy tend à détruire l'unité des langues romanes pour situer le français et l'espagnol, avec le basque et l'irlandais, dans un ensemble de langues « atlantiques » et classer le roumain au nombre des langues balkaniques (voir ma réponse dans les *Anales de l'Instituto de lingüística de Cuyo*, II). Là encore, on retrouve l'école russe des « Japhétistes » qui opposent aux « familles » de langage des « systèmes », et se font fort de découvrir dans n'importe quel langage donné certains « éléments » primitifs fondamentaux appartenant à la période prélogique du langage (voir l'article de Malkiel dans *Language*, XX, 157).

5. Peut-être le passage d'une ligne historique du langage, comme celle que trace une étymologie, à un système homogène tel qu'une œuvre littéraire semblera-t-il brutal au lecteur : dans le premier cas en effet, l'étymologie correspond à « l'âme de la nation » au moment de la création du mot; dans le second cas, elle est le fait de l' « âme d'un auteur précis ». La différence, comme le faisait observer le professeur Singleton, est celle qui sépare la volonté inconsciente d'une nation qui produit sa langue de l'un des membres de cette nation qui crée délibérément et plus ou moins systématiquement. Mais outre qu'il existe des éléments délibérés dans la création linguistique populaire et des éléments irraisonnés dans celle de l'artiste, ce que je voudrais montrer, c'est la relation, commune aux deux créativités, entre le détail linguistique et celui ou ceux qui parlent, et la nécessité dans les deux cas d'un mouvement de va-et-vient de la méthode philologique.

Il conviendrait peut-être mieux d'étudier en parallèle au système de

l'œuvre d'art celui d'une langue à un moment précis de son évolution. C'est à une telle définition d'un système linguistique que je m'attachais dans mon article sur l'espagnol dans *Stilstudien*, I.

6. Cette étude a été publiée dans *Stilstudien*, II.

La méthode que j'ai décrite dans ce texte est bien sûr celle que chacun de nous emploie lorsqu'il veut interpréter une lettre de quelqu'un qui ne lui est pas familier. J'ai moi-même correspondu pendant plusieurs années avec une Allemande émigrée à Paris que je ne connaissais pas personnellement; ses lettres me donnaient l'impression de quelqu'un d'assez replié sur soi-même qui avait besoin de vivre dans un cadre chaud et sympathique. Lorsque plus tard elle s'établit dans un autre pays, elle publia un livre de Mémoires dont je reçus un exemplaire. Sur la couverture était représentée la fenêtre d'une chambre qu'elle avait occupée à Paris. Au second plan, on voyait un grand chat qui regardait Notre-Dame. Une importante partie du livre se rapportait à ce chat, et je n'étais guère allé bien loin dans ma lecture que je découvrais — sans grand étonnement d'ailleurs — plusieurs phrases comme : « Blottie dans un fauteuil, j'éprouvai un tel bonheur, je me sentis si bien à mon aise sous ce soleil doux qui me faisait ronronner à la manière des chats. » A l'évidence, une existence de chat était l'aspiration profonde de cette émigrante qui, dans la tourmente de la tragédie mondiale, avait perdu le sentiment d'être protégée et avait dû chercher la sécurité en elle-même.

7. Nous pourrions ici nous rappeler la comparaison de Goethe (*Die Wahlverwandtschaften*, II, 2) : « Nous avons eu connaissance d'une particularité de la marine britannique : tous les cordages de la flotte royale, des plus résistants aux plus fins, ont un fil rouge tissé de telle manière qu'on ne peut l'arracher sans défaire toute la corde; en sorte que la plus petite parcelle se trouve marquée comme propriété de la Couronne. De la même manière, le journal d'Ottilia est traversé d'un fil d'affection et de tendresse qui en relie toutes les parties et en est la marque distinctive. » Dans ce passage, Goethe formule le principe de la cohésion interne que l'on rencontre chez un auteur sensible. Et c'est la reconnaissance d'un tel principe qui permit à Freud d'appliquer ses découvertes psychanalytiques aux œuvres littéraires. Mais bien que je ne cherche pas à désavouer l'influence freudienne dans mes premières tentatives d'explication des textes littéraires, mon but est aujourd'hui de penser, non en termes de « complexes », au demeurant très réels, dont selon Freud les écrits des grandes figures de la littérature portent la marque, mais en termes de « modèles idéologiques » tels qu'on les retrouve dans l'histoire de l'esprit humain.

M. Kenneth Burke, dans sa *Philosophie de la forme littéraire* (Louisiana, 1940), construit une méthodologie de ce qu'il appelle une approche « symbolique » ou « stratégique » de la poésie — approche qui présente bien des points communs avec celle de Freud (et avec la mienne propre en ce qu'elle s'apparente à celle de Freud) — qui consiste à définir des « groupes » émotionnels. Mais lorsque M. Burke découvre de tels groupes chez Coleridge, par exemple, et observe leur répétition dans les écrits de ce poète, il s'empresse de déclarer qu'il a découvert une base effective, observable, irréfutable pour l'analyse de la structure de l'œuvre d'art en général.

J'objecterai à cette méthode qu'elle ne peut évidemment s'appliquer qu'à des poètes qui présentent de tels groupes — soit aux seuls poètes qui laissent transparaître dans leurs écrits leurs phobies et idiosyncrasies. Mais cela exclut tous les écrivains antérieurs au XVIII^e^ siècle, qui est

celui de la découverte et de l'application de la théorie de l' « originalité du génie ». Auparavant, il est très difficile de déceler, chez quelque écrivain que ce soit, des associations personnelles, c'est-à-dire des associations libres de toute tradition littéraire. Dante, Shakespeare, Racine sont certes de grandes « personnalités littéraires », mais ils ne laissèrent pas (peut-être ne le pouvaient-ils pas) leurs phobies et idiosyncrasies pénétrer leur style (Montaigne lui-même, lorsqu'il se peint, prétend peindre l' « homme »). Lorsque l'un de mes étudiants qui travaillait sur le style d'Agrippa d'Aubigné, influencé par le professeur Burke, entendit appliquer la méthode des « groupes émotionnels » à ce poète épique du XVI^e^ siècle et parvint effectivement à découvrir une suite d'associations telles que « lait-poison », « mère-serpent », « naturel-perverti », qui correspondent aux couples que forment la catholique Catherine de Médicis et ses opposants protestants, je dus lui faire remarquer que ces exemples particuliers d'associations (qui lui rappelaient Joyce) étaient toutes de tradition classique ou biblique : d'Aubigné renouvelait des formes idéologiques anciennes en leur donnant une expression puissante plutôt qu'il ne transcendait sa nature originale et nerveuse : il fallait évidemment chercher l'origine de son « mère-non mère » dans le grec « μὴτηρ ἀμὴτωρ ». J'ai eu récemment l'occasion de mettre en lumière le même type d'évidence à propos du poète du XVI^e^ siècle Guevara dont on avait voulu expliquer le style par la frustration au sens freudien.

8. Sous le noble prétexte d'introduire « l'histoire des idées » dans la critique littéraire, on a récemment assisté à une floraison de thèses académiques (cautionnées par les sections d'histoire littéraire) portant des titres tels que *L'Argent et la Comédie française* (anglaise, espagnole, etc.) *du XVII^e^ siècle*, *Les opinions politiques dans la littérature française* (anglaise, espagnole, etc.) *du XIX^e^ siècle*. Ainsi en est-on venu à mépriser l'aspect philologique de la discipline d'histoire littéraire qui a pour objet les idées que recèlent linguistique et forme littéraire et non les idées en elles-mêmes (qui intéressent l'histoire de la philosophie), ni les idées comme modes d'information (qui concernent l'histoire et les sciences sociales). Philologues, nous ne sommes compétents que dans le domaine strictement linguistico-littéraire. Le type de travaux cité plus haut dénote une propension imprudente (bien qu'en soi louable) à effacer les barrières qui séparent les disciplines au point que l'histoire littéraire devient le terrain d'élection de l'incompétence. Les étudiants en littérature en viennent à traiter de sujets complexes de nature philosophique, politique ou économique avec la même assurance que ces positivistes qui écrivaient naguère sur « le Cheval dans la littérature médiévale ». Mais alors qu'une personne moyenne peut savoir « ce que c'est qu'un cheval » (sinon « un cheval dans la littérature »), il est beaucoup plus difficile pour un étudiant de savoir « ce que c'est que l'argent » (et bien plus encore ce qu'est « l'argent dans la littérature »). En fait, ce nouveau type de thèses n'est qu'un avatar des vieux travaux positivistes; mais alors que le positivisme original était motivé par un respect sincère du savoir, les néo-positivistes d'aujourd'hui donneraient volontiers le coup de grâce à la compétence scientifique.

9. Cf. mon article dans *Modern Philological Quarterly ;* « Pourquoi le langage change-t-il ? » et la polémique qui s'ensuivit dans *Language*, XX, 45 et 245.

10. Cf. Schleiermacher, *Sämtliche Werke*, III, 3, p. 343 : « Über den Begriff der Hermeneutik mit Bezug auf F. A. Wolfs Andeutungen und Arts Lehrbuch », discours prononcé en 1829. Schleiermacher distingue

entre les méthodes « comparative » et « divinatoire », toutes deux nécessaires en « herméneutique »; l'herméneutique se divisant en deux parties, l'une « grammaticale » et l'autre « psychologique », les deux méthodes doivent être utilisées dans chacune de ces deux parties. C'est la méthode divinatoire que requiert le *Zirkelschluss*. Nous avons traité ici du *Zirkelschluss* dans la divination de la psychologie des auteurs; il en va de même pour la « divination grammaticale », et le collégien qui s'essaie à l'analyse logique d'un passage de Cicéron s'en sert constamment : il ne peut en saisir la construction sans passer sans cesse des éléments de la phrase à son ensemble et vice versa.

Ludwig Edelstein a attiré mon attention sur l'origine platonicienne de la découverte de Schleiermacher : c'est dans le *Phédon* que Socrate affirme l'importance du tout pour la connaissance des parties. Et donc, il semblerait que je me trompe lorsque je reprends à mon compte l'approche « théologique » de Schleiermacher et qu'il est peu habile de ma part de plaider pour une démarche en telle contradiction avec celle traditionnellement en usage dans les humanités (lorsque Dewey blâma les humanistes des résidus théologiques de leur pensée, ceux-ci n'eurent de cesse qu'ils n'aient désavoué toute préoccupation de cette nature — alors que je défends cette position qui est de dire : « Certes oui, nous autres humanistes sommes aussi des théologiens! »). Ne vaudrait-il pas mieux, me suggère-t-on, montrer l'irrationnel inhérent à toute opération rationnelle plutôt que faire appel à l'irrationalité flagrante de la religion que nos séculaires institutions universitaires devraient définitivement rejeter? Je répondrai seulement que Socrate lui-même fut un grand génie religieux, et qu'il est, à travers Platon, largement présent dans la pensée chrétienne. A propos de la nécessité pour le savant d'avoir recours à la religion, voir le raisonnement concluant d'Erich Frank dans son livre intitulé *Philosophical Understanding and Religious Truth* (1945).

La critique traditionnelle qui veut que le cercle philologique soit aussi un « cercle vicieux » se retrouve malheureusement dans l'attaque par ailleurs très brillante du professeur Harold Cherniss contre la « manie de la biographie dans la critique littéraire » (Publications de l'Université de Californie, *Classical Philology*, XII, 288) : dans son argumentation contre les philologues de l'école de Stefan George qui, sans pour autant s'intéresser à la biographie quotidienne de l'auteur, pensent que la forme interne de la personnalité de l'artiste se laisse aborder dans son œuvre par une sorte d'intuition, Cherniss écrit : « l'intuition qui découvre dans les écrits d'un auteur "la loi naturelle" et la "formule interne" de sa personnalité est à l'épreuve de toute objection, logique ou philologique; mais si l'on admet qu'une sorte de perspicacité innée, qu'on la nomme intelligence ou intuition, s'impose pour la compréhension de quelque texte que ce soit, il n'en est pas moins vrai que le processus qui consiste à induire la personnalité d'un auteur à partir de ses écrits en accord avec la nécessité interne de la personnalité ainsi induite est un cercle vicieux. De plus, si l'on accepte l'intuition d'un critique individuel comme base d'interprétation irréfutable, la compréhension d'une œuvre devient affaire purement privée, car l'on ne saurait s'en remettre à l'objectivité de tel interprète plutôt que de tel autre. »

Il me semble que le mot « intuition », avec ce qu'il suppose de qualités mystiques extraordinaires chez le critique fausse à la fois le raisonnement de l'école de Stefan George et celui de ses opposants. Le « cercle » n'est vicieux que tant qu'une « intuition » incontrôlée peut s'exercer sur les œuvres littéraires; le mouvement de va-et-vient des détails au noyau

interne n'est pas le moins du monde vicieux en lui-même; et de fait, la « lecture intelligente » que défend le professeur Cherniss sans la définir (il est en effet contraint d'admettre sans enthousiasme qu'il existe bien « une sorte de perspicacité innée, qu'on la nomme intelligence ou intuition ») repose précisément sur ce principe du cercle philologique. La compréhension d'une phrase, d'une œuvre d'art, ou de la forme interne d'un esprit artistique implique, à un degré croissant, des démarches irrationnelles — qui doivent, de la même manière, être censurées par la raison.

; Heidegger, dans *L'Être et le Temps*, I, 32 (« *La compréhension et l'explicitation* ») montre bien que toute « exégèse » est circulaire, que la compréhension est saisie d'un coup et n'est rien d'autre que l'anticipation du tout « existentialement » donné à l'homme. « L'étant disponible se comprend toujours à partir d'un tout finalisé... L'explicitation de l'acquis considéré se fonde donc sur une *vue préalable* qui l'envisage dans un « sens » déterminé... L'explicitation n'est jamais une saisie vierge d'un étant simplement pré-donné... Toute explicitation qui contribuera à une nouvelle compréhension doit avoir déjà compris ce qui est à expliciter... *Mais que l'on tienne ce cercle pour vicieux, que l'on cherche les moyens de l'éviter, ou même qu'on l'éprouve comme une imperfection inévitable, équivaut à une incompréhension fondamentale de la compréhension*... L'élément décisif n'est pas de sortir du cercle mais d'y pénétrer correctement... Le cercle recèle en lui une possibilité authentique du connaître le plus originel; on ne la saisit correctement que si l'explicitation se donne pour tâche première, permanente et dernière de ne se laisser imposer ses acquis et vues préalables et ses anticipations par de quelconques intuitions et notions populaires, mais d'assurer son thème scientifique par le développement de ces anticipations selon les "choses elles-mêmes"... Le cercle caractéristique de la compréhension appartient à la structure même du sens, et ce dernier phénomène s'enracine dans la constitution existentiale de l'être-là, dans la compréhension explicitante. »

Cette *Vorsicht*, cette anticipation du tout est particulièrement nécessaire à la compréhension de l'écriture philosophique. Franz Rosenzweig écrit dans *Das neue Denken* (paru dans *Kleinere Schriften*, 1937) : « Les premières pages des livres de philosophie inspirent au lecteur un respect singulier... Il pense qu'ils [ces livres] doivent être "particulièrement logiques", entendant par là que chaque phrase dépend de celle qui la précède, de sorte que si l'on enlève une pierre, "l'édifice entier s'écroule". En fait cela n'est nulle part plus faux que dans les livres de philosophie. Une phrase ne découlera pas de celle qui la précède mais bien plus probablement de celle qui la suit... Les livres de philosophie refusent la stratégie méthodique de "l'ancien régime", il faut les prendre d'assaut "à la Napoléon", d'une percée hardie vers le corps principal de l'ennemi; quand la victoire est acquise sur ce point, les autres forteresses s'effondrent d'elles-mêmes. » (Je dois cette citation à Kurt H. Wolf qui la reproduit dans son article « The Sociology of Knowledge », paru dans *Philosophy of Science*, X; Wolf qualifie la compréhension par anticipation des ensembles d' « attitude centrale » : « Dans notre comportement social quotidien, nous usons constamment de cette "attitude centrale" sans laquelle nous ne pourrions "savoir" comment nous conduire envers les autres, ni comment lire un livre, regarder un tableau, jouer ou écouter de la musique... ») Ce que Heidegger, Rosenzweig et Wolf entendent restituer, c'est précisément la méthode des humanités que Pascal appelait « esprit de finesse » (par opposition à « l'esprit de géométrie »).

Gröber avait formulé ainsi cette idée du cercle philologique pour les étudiants en langues romanes (sans mentionner le « cercle » lui-même), dans *Gröber's Grundriss* 1/3 (1888) : « Une perception sans dessein, des commencements inapparents précèdent la recherche orientée vers une fin, l'investissement complet de l'objet. Puis, en parcourant son champ d'étude en tous sens, le chercheur s'approche de son but. Muni d'un schéma inachevé se rapportant à des objets analogues, il se croit en mesure de saisir l'ensemble sans en connaître la nature et les parties. L'hypothèse prématurée est suivie de la constatation de l'erreur, et ce n'est que lentement qu'il prend la décision de s'approcher de l'objet à pas mesurés et prudents, de considérer ses parties et leurs subdivisions, et de n'avoir de cesse jusqu'à ce qu'il ait acquis la conviction que celles-ci doivent être conçues de telle manière et non autrement. »

Il est également vrai que le linguiste comparatiste qui base ses « lois phonétiques » sur des « étymologies évidentes » elles-mêmes basées sur des « lois phonétiques » se meut dans un cercle, selon les propres termes de Zupitza, *Zeitschr. f. vergl. Sprachwissenschaft*, XXXVII (1904), p. 387 : « Notre science n'échappe pas à la circularité : elle part d'équivalences évidentes, en dégage ses lois, et vérifie d'après ces lois les équivalences qui constituent son fondement. »

L'enseignement du langage élémentaire connaît lui-même une semblable démarche circulaire : R. A. Hall (*Bulletin of the American University Professors*, XXXI, 6), plaidant pour la « méthode directe » contre la « méthode par la lecture », écrit dans ce sens : « Lorsqu'il [l'étudiant] a appris un nombre d'exemples suffisants, l'analyse linguistique se réduit à une série de déductions évidentes à partir de ce qu'il sait; cela l'aide à découvrir les modèles inhérents à ce qu'il connaît déjà, et lui montre jusqu'où il peut aller dans l'extension de ces modèles à de nouvelles données. Et la déduction à partir de "modèles" n'est autre que l'anticipation d'un tout depuis des exemples connus. »

11. Ce point a été tout à fait négligé dans l'analyse d'un « anti-intellectualiste »; voir mon article dans la revue *Italica*, XXI, 154.

12. Je n'entends pas prouver par là que les calembours et les répétitions de Rabelais ne sont pas historiquement construits de la même manière que ceux des moines et des écrivains du Moyen Age. Ainsi, l'étymologie plaisante que Rabelais donnait de *Beauce*, « [*Je trouve*] *beau-ce* », et ses répétitions de mots telles que *moine moinant de moinerie* procèdent bien de démarches scolastiques — mais celles-ci lui servent dans sa critique de son temps, elles jaillissent d'un esprit concret, de la conscience de l'autonomie du verbe et de sa dimension cosmique.

13. Je me suis souvent demandé comment certains historiens de la littérature pouvaient prendre les positions péremptoires dont ils sont coutumiers sur l'ensemble de l'œuvre d'un poète ou la littérature d'une période sans s'attacher aux détails des textes (et aux détails linguistiques). Goethe parle avec raison (dans *Einleitung in die Propyläen*) de l' « *Anschauung* » indispensable à l'aperception concrète de l'œuvre d'art : « Pour parler véritablement des œuvres d'art et en tirer profit pour soi et les autres, on ne devrait le faire qu'en présence de celles-ci. Le contact direct est essentiel; il importe que les mots qui visent à expliciter une œuvre d'art expriment quelque chose de très déterminé, faute de quoi ils ne disent rien. C'est la raison pour laquelle ceux qui écrivent sur les œuvres d'art demeurent si souvent dans les généralités. » Santayana paraît avoir le même sentiment en ce qui concerne la philosophie; voici ce qu'il dit dans *The Middle Span*, p. 155, des habitudes des étudiants de Harvard pendant la seconde moitié

du XIX^e siècle : « Je doute que les textes aient été souvent directement étudiés à Harvard pendant cette période. Les candidats ne pensaient qu'à leurs examens et faisaient confiance aux Histoires de la philosophie et aux notes de lecture... La philosophie ne peut se communiquer que par suggestion : l'esprit de l'élève doit se trouver engagé dialectiquement dans la discussion. Sinon, ce n'est que l' "Histoire" de la littérature ou de la philosophie que l'on enseigne, c'est-à-dire divers vocabulaires que certains auteurs ont rendus célèbres. La compréhension de ce que ceux-ci signifient ou pourraient signifier requiert une imagination philosophique que l'on ne peut exiger du public. Ce que l'on rencontre ordinairement, c'est une certaine familiarité avec des formules et une sorte de saisissement, de curiosité satisfaite parfois, mais le plus souvent faite de crainte et de répulsion dues au caractère hétérodoxe de certaines formules. » Il me semble vain d'ajouter qu'une « histoire littéraire » qui se borne à énumérer les « formules » (qu'elles soient ou non célèbres) d'un auteur (philosophique ou autre), sans établir de relations entre elles et l'origine profonde de l'inspiration de l'écrivain, n'en est que la dérision.

14. Selon Gundolf, dans son essai sur Schleiermacher. A. Götze prétend en revanche (dans *Euphorion*, 1924) que ce n'est pas lui l'inventeur de ce mot, mais qu'il est une création de son temps.

15. On peut parfois discerner chez les philologues eux-mêmes (que l'on ne peut cependant soupçonner d'être imperméables aux valeurs littéraires, comme bien des soi-disant « linguistes ») des préventions « inhumanistes ». Ainsi, le professeur Entwistle soutient (« Idealistic Extensions of Linguistics », *Miscellania Fabra*, Buenos Aires, 1943) que l'interprétation linguistique de la poésie implique le dépassement d'une barrière intellectuelle : selon lui, le philologue s'occupe, non d'une « science » avec des objets mesurables et pondérables, non plus de données irréfutables, vérifiables par tous, mais d'un « savoir » irréductible à toute méthode « scientifique » — qui est du ressort de l'herméneutique, ou étude de l'inspiration du poète : et celle-ci ne peut être traitée par le « discours logique traditionnel » du linguiste positiviste, et moins encore la signification fuyante d'un texte poétique qui transcende l'intention de son auteur. Par de telles distinctions, le professeur Entwistle tend à tenir béante la brèche qui séparait au XIX^e siècle la science positiviste de la sagesse.

A propos de ce qu'Entwistle pense être la partie strictement scientifique de la philologie — dans laquelle il inclut les lois phonétiques qu'il range au nombre des données vérifiables par tous — je me demande si la formulation d'une loi phonétique n'est pas aussi spéculative que l'essai de découvrir le sens d'un passage de poésie; et peut-on affirmer que la vérification d'une loi phonétique est à la portée de chacun, même s'il ne possède pas la préparation nécessaire à ce genre d'étude ? Il me semble plutôt que cette vérification peut s'effectuer dans les mêmes limites que la définition du sens d'un texte poétique. Pour ce qui est des intentions inconscientes du poète, je me garderai bien d'enjoindre à l'exégète d'y prendre garde. De fait, l'exemple d'« intention poétique inconsciente » choisi par M. Entwistle montre assez à quel point il a manqué le but de la philologie; il s'agit du passage de *L'Énéide* dans lequel Énée voit dépeints sur les murs de Carthage la guerre de Troie et les hauts faits de son père :

En Priamus ! Sunt hic etiam sua praemia laudi ;
Sunt lacrimae rerum et mentem mortalia tangunt.
Solve metus ; feret haec aliquam tibi fama salutem.

Voici ce qu'en dit Entwistle : « Le sens de l'avant-dernier vers paraît, dans le contexte, optimiste (il le traduit ainsi : « On pleure ses malheurs et sa mort met de la pitié au cœur des hommes ») : mieux vaut être évoqué avec douleur que sombrer dans l'oubli. Mais l'expression « *sunt lacrimae rerum* » porte en elle quelque chose de plus émouvant. On sent dans ce vers une intensité et une musicalité qui dépasse ce que Virgile pouvait y mettre consciemment. Dans cette musique, la postérité a voulu voir « les larmes de la nature et le désespoir de l'humanité », et c'est, me semble-t-il, à juste titre. » Mais le philologue est en mesure de *prouver* que Virgile *entendait exprimer* le premier, le plus faible des deux sens ci-dessus mentionnés (et il s'en tient au niveau conscient) — comme l'indiquent les deux *sunt* dont la répétition suggère deux développements parallèles menant tous deux à l'optimisme du dernier vers. La seconde traduction est une méprise due au fait qu'on a voulu le considérer hors de son contexte; on en vint alors à interpréter *rerum* par « nature » au lieu de « malheurs » (Cette erreur est à rapprocher du célèbre contresens sur l'expression de Buffon : « le style, c'est l'homme même » — et aussi de nombreuses déformations spirituelles du sens de certains vers comme celui-ci de *La Pucelle d'Orléans* de Schiller : « *Johanna geht und nimmer kehrt sie wieder* », dont on a facétieusement voulu entendre qu'elle ne balayerait plus jamais le plancher). Le philologue peut s'intéresser à l'apect historique de telles perversions du sens ou de tels palimpsestes, mais il lui faut les rejeter de son interprétation de l'œuvre d'art. La seule musicalité que possède la poésie de Virgile est celle qu'il y a mise lui-même — mais il est aussi très nécessaire que cette musique soit préservée, non détruite par des traductions comme : « On pleure *ses* malheurs et *sa* mort met de la pitié au cœur des hommes. » Il fallait garder indéfinis « malheurs » et « mort ». La musicalité de la poésie de Virgile consiste précisément dans la manière dont il étend le destin de Priam à celui de l'homme en général (de même *mortalia* ne devrait pas être défini ponctuellement par « mort » mais laissé en suspens par « destin mortel »); c'est la norme générale, indissolublement mêlée chez Virgile au particulier, que la postérité a arbitrairement retenue (et, en plus de cette première démarche contraire à la poésie, qu'elle a mal interprétée, cette fois dans un sens poétique, de la façon que nous avons montrée).

Dans ce passage, comme dans les études qui suivront, le lecteur trouvera peut-être que j'ai une attitude délibérément polémique à l'égard des opinions de mes collègues universitaires. Et l'on m'a souvent reproché d'évoquer des hommes de peu d'importance pour le seul exercice de les démolir, au lieu de me contenter d'interpréter personnellement tel phénomène donné. Je répondrai qu'en ce qui concerne le style ou les faits en histoire littéraire ou en linguistique, le *consensus omnium* est le but recherché et que le seul moyen d'y parvenir est la discussion des théories différentes des siennes, celles-ci trouvant là l'occasion de plaider leur cause. Plus grande sera la certitude objective que proclame une explication stylistique et mieux nous parviendrons à dépasser cet impressionnisme qui apparaissait encore récemment comme la seule alternative à l'analyse positiviste de la littérature.

16. Mes fréquentes citations d'auteurs étrangers dans leur langue originale peuvent poser un problème au lecteur. Mais dès lors qu'il est de mon propos de garantir la parole et le mot du poète, et que ma conviction et ma rigueur dans mes analyses stylistiques dépendent entièrement du détail linguistique instantané du texte original, je ne pouvais proposer de traduction.

17. Peut-être devrais-je indiquer que j'emploie le mot « méthode »

dans un sens très différent de l'usage ordinaire américain : il signifie beaucoup plus pour moi « une démarche habituelle de l'esprit » (Lalande, *Vocabulaire de la philosophie*, méthode, I) qu' « un programme établissant à l'avance une série d'opérations... en vue d'atteindre un but défini » (*ibid.*, 2). Dans le sens où je l'utilise, il est pratiquement synonyme d' « *Erlebnis* », et correspond ainsi à peu près à l'américain « *approach* », sauf pour la nuance délibérée et comme « stratégique » dans le sens d'un siège militaire ou d'un hallali qu'il recèle et qui l'explique historiquement.

A cette occasion, je citerai un passage d'une lettre de Descartes à Mersenne (*Œuvres*, éd. Adam-Tannery, I, 347) : « Mais je n'ay sceu bien entendre ce que vous objectez touchant le titre *(Discours de la Méthode)* ; car je ne mets pas *Traité de la Méthode*, mais *Discours de la Méthode*, ce qui est le même que *Préface* ou *Advis touchant la Méthode*, pour monstrer que je n'ay pas dessein de l'enseigner, mais seulement d'en parler. Car comme on peut voir de ce que j'en dis, elle consiste plus en pratique qu'en théorie et je nomme les traités suivants des *Essais de cette Méthode* pource que je prétens que les choses qu'ils contiennent n'ont pu être trouvées sans elle, et qu'on ne peut connoistre par eux ce qu'elle vaut. »

18. S'il me fallait donner un seul conseil à nos étudiants en histoire littéraire, ce serait en substance celui que Lanson, voyageant aux États-Unis il y a quarante ans, donnait à ceux de son temps, semblables aux étudiants d'aujourd'hui en ce qu'ils étaient toujours pressés de trouver dans leurs bibliothèques des ouvrages de « littérature secondaire » qui leur servaient d'alibi pour échapper au textes « primordiaux » : « *Lisez vos textes !* » Ma « méthode circulaire » n'est en fait qu'une extension de la pratique plus courante qui consiste à lire des livres : la lecture au sens plein requiert une étrange coexistence de deux aptitudes opposées de l'esprit humain : contemplation d'un côté, et de l'autre mimétisme protéique. D'une autre manière : une patience sans défaut, qui « s'ancre » dans le livre en attendant que ses forces latentes se libèrent en nous dans un processus de création recommencée.

19. Il arrive parfois que cette « étymologie » mène seulement à l'identité d'un auteur longtemps soupçonnée par les historiens de la littérature (qui n'ont pas eu besoin apparemment de suivre le chemin sinueux que je choisis) et qui peut être résumée en une phrase qui rappelle un manuel d'école. Mais se frayer un chemin jusqu'à une vérité ancienne apporte plus que l'enrichissement de sa propre connaissance : cela amène nécessairement une nouvelle évidence, de valeur objective, à cette vérité — qui se trouve ainsi renouvelée. Une comédie de Musset repose bien sur un lieu commun — était-ce peine perdue que d'illustrer avec tant d'esprit « Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée » ?

20. L'exigence, à St. John, de la lecture des « Cent Grands Livres » est une bonne chose en ce qu'elle encourage le « déclic » à se répéter fréquemment — dans la mesure où, évidemment, il se produit dès les premiers essais : lire cent livres sans « déclic » reviendrait à ne pas en avoir lu un seul.

Études

L'AMOUR LOINTAIN DE JAUFRÉ RUDEL ET LE SENS DE LA POÉSIE DES TROUBADOURS*

Vous autres, hommes sobres, qui vous sentez prémunis contre la passion et le délire et qui vous feriez volontiers un sujet d'orgueil et un ornement de votre vide, vous vous dites réalistes et prétendez que tel vous paraît le monde, tel il serait en réalité : à vous seuls la réalité s'offrirait dévoilée, et vous-mêmes en seriez peut-être la meilleure part... Faites abstraction du phantasme et de tout l'apport humain, hommes sobres ! Ah, si vous le pouviez ! Si seulement vous pouviez oublier votre origine, votre passé, votre formation antérieure — l'ensemble de votre humanité et de votre animalité.

Nietzsche, *Le Gai Savoir*, II, 57
(Trad. Pierre Klossowski).

Nos biens sont en idée, en espoir, en désir ;
Posséder ce qu'on veut, est la fin du plaisir.

Saint-Évremond.

Die Welt wird Traum, der Traum wird Welt.

Novalis.

Si je discute dans l'article que voici l'article que Mme Grace Frank a publié dans le numéro d'hommage dédié à M. Lancaster par *MLN* (octobre 1942), je ne me sens pas seulement mû par un besoin personnel de dialoguer avec des amis *suaviter in modo fortiter in re*, de me buter contre des opinions contraires, d'autant plus vivantes, à mes yeux, qu'elles sont « incarnées » dans des personnes que je connais et respecte [1] — mais par la considération de l'importance des conclusions qui s'imposeraient au sujet de la poésie ancienne provençale si son interprétation du cycle de poésies de Jaufré Rudel traitant de l' « amour lointain » était plausible.

J'avais toujours cru cet amour, entouré des brumes du rêve, la manifestation la plus émouvante de ce que j'appelais le « para-

* En français, dans *Romanische Literaturstudien*, Max Niemeyer Verlag, Tübingen, 1959.

doxe amoureux » qui est à la base de toute la poésie troubadouresque : amour qui ne veut posséder, mais jouir de cet état de non-possession, amour-*Minne* contenant aussi bien le désir sensuel de « toucher » à la femme vraiment « femme » que le chaste éloignement, amour chrétien transposé sur le plan séculier, qui veut « have *and* have not » [2]. Et j'avais vu en Jaufré Rudel l'un des prédécesseurs les plus illustres de Dante dans cette puissance d'évocation d'un rêve ayant toute l'évidence d'une réalité, dans cette autonomie accordée à l'événement intérieur, dans ce démenti solennel donné au sentiment populaire — « loin des yeux loin du cœur » [3] — qui place l'amour dans les sens et non dans la *mnémè*.

Or, s'il fallait admettre avec Mme Frank que la princesse lointaine de Jaufré Rudel fût une simple allégorie de la Terre Sainte — variante de l'équation de Appel [4] : « amour lointain = la Vierge » —, le paradoxe troubadouresque perdrait une de ses plus belles réalisations artistiques, et en échange de la perte de cette frange d'infini qui auréole la figure évanescente de la princesse inconnue, nous n'obtiendrions en échange rien qu'une *froide allégorie* — qu'on pèse cette épithète, car je ne vois pas dans l'allégorie en soi un *genre froid* —, une allégorie sans originalité, peu claire et peu compréhensible — qui, de ce fait, a dû complètement échapper au génial auteur de la biographie *(razo)* [5]. Pour nous faire accepter cette âpre vérité, équivalant à la perte d'un des joyaux de l'art provençal, il faudrait des raisons à l'abri de tout reproche. Je crois personnellement que la nouvelle interprétation est loin d'être assez sûre, ou même assez acceptable, pour pouvoir nous octroyer ce mauvais marché.

Il me faudra donc peser dans le détail le degré de vraisemblance auquel l'interprétation de Mme Frank, opposée à la mienne, peut prétendre. Et il me faudra aussi comparer le pour et le contre de l'explication toute spiritualiste, donc diamétralement opposée à celle de Mme Frank, que M. Mario Casella a offerte dans son article « Poesia e Storia » (*Arch. stor. ital.*, II, 1928) — ce que Mme Frank n'a pas fait : en rapportant que le professeur italien « brushes away the realistic elements... by assuming that the poet's dreams result in illusions at times or are filled with objective images » — résumé insuffisant, qui dissout en relativisme (at times... or...) la thèse si énergiquement profilée d'un esprit aussi affirmatif que Casella; Mme Frank elle-même « brushes away his brushing away of realistic elements » sans discuter la théorie adverse poésie par poésie, vers par vers. J'aurai donc à me mouvoir avec prudence — « entre ces deux excès la route est difficile » entre Scylla et Charybde, mais je tiens à avouer d'emblée que je penche plutôt (avec cer-

taines réserves) du côté de la « philologie du dedans » du sombre *vociférateur*, exaspéré par un demi- siècle de philologie verbale, que du « réalisme » frais et joyeux, qui, refusant de voir la substance de cette poésie, compromet l'intelligence du texte même.

*

Mme Frank interprète d'abord la poésie II *(Quan lo rius de la fontana)*. Elle choisit de débuter — avec quel droit, nous le verrons plus tard — par la strophe 2 :

Amors de terra lonhdana,
Per vos totz lo cors mi dol ;
E non puesc trobar mezina
Si non au vostre reclam
Ab atraich d'amor doussana
Dinz vergier o sotz cortina
Ab dezirada companha

qui est ainsi interprétée par Mme Frank :

> the poet tells us that his love of a distant land makes him sad and that he can find no cure for his sadness if, because of the attractions of a more human passion..., he fails to heed his love... In other words, his soul will not be saved if desire of a woman of flesh and blood prevent him from going to the Holy Land.

Elle voit donc dans *ab atraich*... non pas une des conséquences du *reclam*, de l'appeau qui rappelle l'oiseau [6], mais une force s'opposant à lui : « si je n'écoute pas votre appel, [pris] par l'attrait [d'un amour charnel] ». Le manque de suite dans l'emploi de la métaphore de chasse serait surprenant (c'est l'appeau qui doit exercer l'attrait), et surprenant aussi l'emploi de *ab : ab* « sous l'influence de » se rapportant au sujet de *au* « j'entends », est moins probable que *ab* « avec », unissant *atraich* à *reclam :* le sens doit être plutôt « votre appel (appeau) avec [= accompagné de, pourvu de] l'attrait », cf. les exemples pour *ab* « Eigenschaft » dans le glossaire de Appel. Mais, la chose la plus surprenante serait l'emploi, dans les lignes qui suivent, où il devrait d'après Mme Frank s'agir de déprécier un amour charnel, de tous les termes caractéristiques de l'amour *noble* des troubadours : *amor doussana* [7] *; dinz vergier o sotz cortina* [8] — le prix convoité par tous les troubadours, le fruit convoité mais jamais touché; *dezirada*, exactement comme *dezir* du vers 22. On attendrait au moins une condamnation de cet « attrait » néfaste qui empêche

le poète de choisir son salut (p. ex. « vilement » ou « vilainement »). Que l'*amors doussana* fût une autre « affaire » que l'*amors de terra lonhdana*, ce serait inouï. Et, en effet, je pense que cette dernière expression ne doit pas être rendue par « amour d'une terre lointaine », où le *de* indiquerait l'objet de l'amour (comme dans *amor patriae*), mais par « Amour de terre lointaine » avec *de* indiquant le lieu de provenance (« Amour venant de terre lointaine ») et avec Amour, comme si souvent, se personnifiant dans la Bien-Aimée (cf. I, 29). Si l'on veut comparer avec notre poésie la chanson de croisade authentique que nous possédons de Jaufré Rudel *(Quan lo rossinhols el folhos)*, on verra que l'idée de la croisade y est nettement détachée (strophes finales V-VI) de l'aventure amoureuse (I-IV) : la dame y est d'abord décrite dans les termes les plus louangeux (le fait que le troubadour n'arrive à aucun succès, est la plus grande des louanges), puis, d'une façon assez brusque, le poète nous dit qu'il cherche « son mieux » et, à cause de la supériorité de l'école de Jésus sur toute chose, il peut quitter « gaîment » sa dame, sans la déprécier : elle reste une valeur inattaquable, seulement la parole du Christ est plus forte. L'opposition des deux ordres sacré et profane, si nette au moyen âge, ne peut pas, à mon avis, être effacée avec la désinvolture que ferait supposer la théorie de Mme Frank [9] : même si la poésie amoureuse profane est teintée de sentiments religieux, comme nous verrons plus loin, elle ne doit pas être confondue avec la véritable religion.

Mais revenons à la poésie II :

> In the third stanza [continue Mme Frank] he writes that the opportunity to satisfy his zeal for the Holy Land is denied him; it is not to be wondered at that he is aflame with desire for never was there fairer Christian, Jewess or Saracen [10] than his far-away love; a man who gains something from such a love is indeed fed with manna (i. e. those who go on this Crusade shall have the spiritual sustenance of Exodus XVI).

Le vers 15 *Pus totz jorns m'en falh aizina* « puisque la possibilité [de la rejoindre] m'est refusée tous les jours » (cf. III, 50 : *Per so m'en creis plus ma dolors Car non ai lieis en locs aizitz*) s'enchaîne admirablement avec le *dezirada* du vers 14 et *n'aflam* du vers 16, en se rapportant au contenu du désir *(dinz vergier o sotz cortina !)* alors que dans la théorie de Mme Frank il devrait se rapporter au *trobar mezina* beaucoup plus éloigné du vers 11. Quant à l'allusion à la manne, si l'on admet exclusivement le sens théologique, on supprime l'aspect semi-théologique de la poésie des troubadours, qui se délecte à transférer des termes *religieux*

à la dame humaine (type : « je crois voir Dieu quand je regarde votre beau corps » [11]). Bien entendu, alors que je n'admets pas le transfert sur le plan religieux de termes affectés à la louange de l'amour profane (*amor doussana, dinz vergier o sotz cortina*), je dois admettre — puisque c'est un fait — le transfert opposé. La loi sémantique d' « aller et retour » n'a pas de place ici — et cela se comprend : profaner le sacré est plus grave que « sacraliser » le profane : dans ce cas-ci on sent la métaphore (le « comme si »), le cas opposé serait hérétique (on dira peut-être *la divine Sarah Bernhardt*, non pas *Jésus mon petit chéri*). Donc, « repu de manne » [12] est une expression métaphorique, sentie comme telle, pour « être au paradis » (cf. Guill. de Cabestanh : *Mal m'es dolz e saborius, E·l pauc ben mana d'on mi pais*, Raynouard). La traduction de Casella : « veramente beato » indique bien la béatitude surnaturelle (puisque le bonheur humain s'exprime en italien par *felice*) et maintient sans l'oblitérer la polarité métaphorique. La métaphore de la manne n'est efficace que si la « spiritual sustenance of Exodus XVI » est administrée au « croyant amoureux » — c'est-à-dire si la métaphore *frise l'hérésie.*

> His heart, he says in his fourth stanza, never ceases to desire that which he must love, and if lust should now rob him of his love, then, he believes, his willpower would be betraying him, for the grief which is cured by the joys of love is sharper than a thorn; in that case he would not wish others to pity him.

Les vers 24-35, *E cre que volers m'enguana Si cobezeza la·m tol*, avec leur opposition de la cupidité au vrai amour ont évidemment inspiré la traduction de *que* v. 26 par « for » et de *don* v. 28 par « in that case ». Mme Frank semble penser à une remarque dépréciative à l'égard de *joi* (joie d'amour = consommation physique ?) et à une résolution du poète de se gendarmer contre toute pitié s'il succombait à cette « joie ». Mais ce serait, dans toute la poésie des troubadours (du moins autant qu'elle ne se réclame pas du moraliste Marcabru) le seul cas que je connaisse, où *joi*, dit de l'amour *courtois*, serait employé péjorativement (cf. ce qui a été dit plus haut d'*amor doussana*). *Joi*, ce mot si essentiel dans la poésie troubadouresque, est d'abord la vraie joie dans sa plénitude, immaculée, la joie (*gaudium, delectatio* des Pères de l'Église) du chrétien qui a choisi raisonnablement la voie du Salut, la joie de ce *bonus amor* (saint Augustin : *Recta itaque voluntas est bonus amor, et voluntas perversa malus amor*, cité par Casella; cette expression transparaît encore au XIV^e^ siècle en Espagne dans le titre bien connu du *Libro de*

buen amor), qui sera récompensé un jour par la vision céleste, au Paradis, de Dieu [13]. Nous trouvons ce sens tout empreint de religion et de morale p. ex. dans la (véritable) chanson de croisade de Pons de Capduelh (Schultz-Gora, *Prov. Elementarbuch*, XVII) : elle y est opposée à la cupidité (le péché exclut nécessairement la vraie joie chrétienne : le remords sera toujours là pour nous avertir de l'absence de joie) :

Dunc ben es folz qui·l ben ve e·l mal pren
ni laissa·l ioi *qui no faill nuoit ni dia*
per cho que pert don non a mais baillia ;
cho son li fals cobe *desconoissen*
cui cobeitatz *engana per neien.*

(de même dans Raimbaut d'Aurenga *Cars Jois*, *Fis-Jois* opposés à *Amistat piga*, *Malvestatz*, *enjan* dans une chanson allégorique imitant Marcabru, cf. Scheludko, *Arch. rom.*, XXI, 292). *Joi* est ensuite la joie d'amour, toute morale elle aussi, bien que transposée sur le plan humain, puisque émanant de la dame, et c'est cette *joie* émanant du couple vertueux qui rayonnera à la fin de l'*Erec* de Chrétien sur toute la cour, qui sera la *Saelde* des *Minnesinger* allemands, faite de vertu et de plaisir. Ce n'est pas pour rien que Jaufré Rudel, fidèle aux préceptes des rhétoriciens, multiplie tant à travers ses poésies les énumérations des formes du radical de « jouir, joie » (*jauzitz*, *jauzen*, etc., chez lui une vraie « marque de fabrique », comme dit Jeanroy) : ainsi Chrétien répétera inlassablement le mot *joie* dans son roman — cf. Carol K. Bang, *PMLA* LVII, 299. Jaufré Rudel emploiera les mêmes termes *(cobezeza*, *volers m'enguana)* que le moraliste croisé Pons de Capduelh. C'est cette joie d'amour sans bornes et supérieure aux autres joies terrestres que Jaufré Rudel vise aussi dans la chanson VI (que Mme Frank écarte, à tort, comme nous dirons plus loin) :

Que·l cor joi d'autr' amor non ha
Mas de cela qu'ieu anc non vi,
Ni per nuill joi aitan non ri,
E non sai qual bes m'en venra

(cf. la déclamation de Bernard de Ventadour ayant entendu chanter au printemps le rossignol :

Joi ai de lui e joi ai de la flor
e joi de me e de midons major ;
daus totas partz sui de joy claus e sens,
mas sel es jois que totz autres vens).

Mais cette joie ne s'atteint qu'en dominant la cupidité, en maintenant l'amour à l'état gratuit *(e no sai qual bes m'en venra)*. Comme dit si bien Mme Lot-Borodine dans un article que je citerai plus loin : la récompense charnelle est le « fruit vermeil, le *guerredon*, suspendu au bout de cette branche de patients labeurs qui, elle, ne doit jamais plier. Ce fruit, éternel appât à l'arbre de la vie, brille de loin, mêlé au vert feuillage, il mûrit aux souffles du printemps, saison de l'espoir renaissant. Mais, dès qu'on y touche, il s'évanouit, pareil à la fameuse espérance des Bretons : le retour du roi Arthur de l'île-fantôme... le renoncement, au lieu d'être seulement accepté, devient, sans qu'on se l'avoue, une jouissance précieuse délectable entre toutes. » Et Mme Lot-Borodine citera précisément la poésie II de Jaufré Rudel : « Les violons chantent toujours plus haut, ils chantent la mélodie troublante de la nostalgie :

Amors de terra lonhdana
Per vos totz lo cors mi dol... »

Nous pourrons conclure : ce n'est pas, dans notre poésie, l'amour idéal et lointain qui est miné par une « petite affaire » plus proche et plus sensuelle, mais c'est l'amour même qui s'est dédoublé en un instinct de contact charnel et un idéalisme plus distant — c'est la conscience de la cupidité, omniprésente dans toute passion amoureuse, qui a fait concevoir au troubadour le motif de la terre lointaine, la nostalgie du lointain, purifiante. Donc, la « convoitise » du vers 26 de la chanson II n'est pas celle d'un *autre* amour, terrestre celui-ci et *s'opposant* au *bonus amor* (pour la Terre Sainte), comme le veut Mme Frank, mais la convoitise *au-dedans* d'un *bonus amor* (pour une dame parée comme toujours des attributs divins). Il n'y a là qu'un seul amour, mais miné, rongé, comme c'est la règle puisque le poète est un être humain, par le ver de la *cupiditas*. Le *que* « car » du vers 26 s'explique à mon avis par l'idée implicite : « [et il serait compréhensible que je succombe à la convoitise], car c'est une douleur plus amère que la ronce [14] que cette douleur amoureuse qui ne peut être guérie que par la joie [qu'implique, d'autre part, cette noble passion] », et de même, le *don* se rapporte à l'idée implicite : « [puisqu'il y a de la joie dans cette noble souffrance] donc [non pas « dans ce cas »!] je ne veux pas qu'on me plaigne » [15]. Éprouver la douleur amoureuse est en soi une jouissance, *donc* l'amoureux n'est pas à plaindre; cf. VI, 13 :

Colps *de* joi *me fer, que m'ausi,*
Et ponha [« *pique* »] *d'amor que'm sostra*
La carn...

et de même dans III : après avoir décrit ses souffrances, le poète déclare :

Que tan no fan sospirs e plors
Qu'us sols baizars, per escaritz,
Lo cor no'm tengues san e sau.
Bona es l'amors e molt pro vau
E d'aquest mal mi pot guarir
Ses gart de metge sapien

L'idée de *sanar* vient naturellement d'Ovide (cf. Faral, *Les sources latines des contes et romans courtois*) : Amour qui blesse et guérit en même temps. Mais la matière païenne est transposée par le mysticisme chrétien : se sentir blessé à mort par la flèche de l'amour et en éprouver l'orgasme est un de ces états paradoxaux qu'ont connus tous les mystiques religieux, de saint Bernard à sainte Thérèse : le mysticisme amoureux des troubadours en est la variante séculière, comme l'a prouvé Mme Lot-Borodine. La conscience des joies impliquées dans ces tourments raidit le courage moral du troubadour : il ne succombera pas à la lâcheté du désir charnel. C'est sur la note triomphante « je ne veux pas qu'on me plaigne » que se termine la poésie — alors que dans la théorie de Mme Frank ce serait sur un aveu de faiblesse hypothétique (« dans ce cas [de ma chute] on devrait me plaindre ») — aurait-on jamais vu poète amoureux plus défaitiste ?

Non, être douloureusement tourmenté par l'aiguillon charnel sans succomber, c'est l'orgueil moral du troubadour, orgueil qui lui fait refuser la pitié — orgueil tout stoïque qui place la sagesse dans la maîtrise des émotions (cf. IV, 13 : *Que selh es savis* [!] *qui aten E selh es fols qui trop s'irais* [!] — *ira* est un péché capital dans ce code de morale amoureuse, comme la *cupiditas*). Le troubadour se maintient avec une virtuosité morale dans un équilibre parfait — désirant, ne consommant pas — à côté du précipice dans lequel il peut toujours tomber (IV rapporte une chute du poète dans la sensualité et sa résipiscence; dans III *cobezeza*, appelée ici *ma volantaz — talent de son cors*, demande un seul baiser, « quelque isolé qu'il soit », pour « guérir » la maladie de l'amour). Cette poésie « française méridionale » de la « mesure », aussi austère dans son contenu idéologique que rigoureuse dans son formalisme, est une poésie classique d'origine chrétienne — comme celle du XVII^e siècle français : la « tristesse majestueuse » et le renoncement de Bérénice planent sur elle. Claudel trouve dans le caractère français ce « besoin de nécessité » (je dirais ici pour les besoins de mon contexte : ce besoin d'entrave par une nécessité), qui se manifeste

aussi bien dans l'attitude morale du Français (« Tout ce qui n'est pas nécessaire, et en particulier le plaisir, lui cause une inquiétude profonde, une véritable anxiété de la conscience ») que dans son esthétique (« La même horreur du hasard, le même besoin de l'absolu, la même défiance de la sensibilité... ont modelé notre grammaire et notre prosodie »).

Dans l'envoi de la poésie II, la leçon des mss. du vers 35 *s'esgau per lei(s)* n'est pas claire : les éditeurs corrigent *lei(s)* en *lui*, comprenant : les quatre provinces anglo-françaises Poitou, Berry, Guyenne et Bretagne se réjouissent à cause du comte Hugues de Lusignan (Casella pense que *lui* se rapporte au jongleur Filhol, par qui la circulation de la chanson dans les quatre provinces est assurée). Mme Frank laisse *lei(s)* et rattache le pronom à « the poet's love ». Le rapport de *lei(s)*, v. 35, à *selha ren que plus am*, v. 23, serait un peu forcé, et l'on sait par M. Scheludko, *Neuphil. Mitt.*, XXV, 1, qu'en général les personnages mentionnés dans l'envoi sont différents (et différemment traités) de ceux que chante le corps des chansons des troubadours. La *tornada* est un compliment à des personnages de la société, sorte d'adresse de lettre spirituelle, tandis que le contenu de la lettre s'affranchit des contingences sociales. D'autre part, si nous corrigeons *lui*, un compliment conçu dans des termes aussi généraux que « toutes les provinces se réjouissent de lui » est des plus usuels dans cette partie complimenteuse des poésies des troubadours : on énumère une série de provinces pour faire apparaître dans sa vraie étendue la sphère d'influence (de rayonnement) d'une personnalité puissante — idée bien médiévale *(ut in pluribus)* que celle de mesurer physiquement, géographiquement la grandeur (ou l'extension graduelle — puisqu'une bonne réputation n'est jamais statique, mais toujours *creis e melhura*) d'une réputation. Le schéma géographique, avec toute l'exagération qu'il comporte nécessairement, serait le même que dans Bernard de Ventadour (XXV, éd. Appel) :

Fons Salada, mos drogomans
me siatz rosenhol al rei.
digatz li...
si com' a Toren' e Peitau
e Anjau e Normandia
volgra, car li convenria,
agues tot lo mon [!] *en poder*

et que dans un passage de Marcabru, citant la France, le Poitou et le Berry, que mentionne Mme Frank elle-même comme « fairly inclusive reference to France ».

La première des poésies invoquées par Mme Frank me semble

donc plus naturellement explicable par les antinomies que la poésie des troubadours aime à découvrir dans l'amour pour une dame terrestre : désir charnel combattu par la volonté chaste, exaltation semi-religieuse mise à l'épreuve par la passion, désir de contact immédiat et amour lointain — que par l'hypothèse de *deux* amours d'ordre différent, qui ne seraient pas assez nettement contrastés.

POÉSIE N° V

Dans la poésie *Lanquan li jorn son lonc en mai* les strophes 2-4 sont interprétées ainsi par Mme Frank :

> ... in the second stanza Rudel says at once : *Be tenc lo Senhor per verai Per qu'ieu veirai l'amor de lonh*, 'I hold Him indeed for my true Lord, Him through whom I shall see my distant love', and wishes that he had been a pilgrim there where the eyes of his love (the Holy Land) might have beheld his staff and cloak. He desires to be lodged near his love, however far away he is now, and yet, he tells us, if ever he could see his *amor de lonh*, he would leave this distant love sadly and yet rejoicing. Note that *gauzens* in line 22, 'rejoicing', is both courteous and comprehensible if the distant love be a reconquered Jerusalem rather than a human mistress.

On remarquera d'abord que *amor de lonh* est ici autrement construit que ne l'avait été *amor de terra lonhdana* dans II : « distant love », avec le *de* de la provenance locale, non pas « love of a distant country » — et, évidemment, il n'en pouvait être autrement, puisque dès le vers 3 le poète remarque que, quand il n'entend pas le chant des oiseaux en mai, il se rappelle un *amor de lonh* — le motif de l'amour lointain apparaît dès le *Natureingang* et devient le *leitmotiv* et la rime-clé de toute la poésie : l'attrait du lointain inhérent à son amour, le poète le perçoit dans le réveil de la nature au printemps et dans le chant des oiseaux, qui engagent l'homme à aimer avec eux.

C'est ici le moment de faire remarquer que Mme Frank ne semble pas avoir lu la poésie, comme il convient pour une œuvre d'art se développant dans le temps, *du commencement à la fin*, avec la succession des mouvements que le poète a prescrite [16], mais qu'elle a — comme pour le n° II, où c'est le *Natureingang* qui motive la nostalgie du poète — démonté l'organisme de la poésie en utilisant seulement des morceaux détachés pour sa théorie. Pour prouver sa théorie allégorique,

elle aurait dû montrer que la nostalgie de la Terre Sainte devenait particulièrement forte au printemps, quand les oiseaux chantent. Je sais bien que Mme Frank pourrait parer ce reproche par le *slogan* « conventional *Natureingang* » — puisque la Terre Sainte est soi-disant une dame aimée, pourquoi ne se plierait-elle pas au cérémonial au point d'exercer son influence incantatoire au printemps comme toute dame troubadouresque qui se respecte ? Pourtant, les autres troubadours ont insisté sur cet « air » venant du pays de la dame, transmettant au poète des exhalaisons de son être céleste :

*Ab l'alen tir vas me l'*aire
qu'eu sen venir de Proensa
Peire Vidal

Can la frej'aura venta
deves vostre païs,
vejaire m'es qu'eu senta
un ven de paradis,
per l'amor de la genta
vers cui eu sui enclis
Bernard de Ventadour

Un petit vent *d'oltramar*, *d'orien* ou même *de lai* nous aurait rassurés... Mais puisque l'auteur nous dit que depuis qu'il s'est départi « de là » (qu'il a cessé d'écouter le chant des oiseaux) il sent un *amor de lonh*, il faut bien le croire sur parole et admettre que c'est le chant des oiseaux (ou la cessation momentanée de ce chant) et cette pensée de l'harmonie parfaite de la nature à laquelle il est pour un moment soustrait, qui ont engendré la nostalgie (non pas que la nostalgie a conditionné le *Natureingang*), — que c'est la strophe 1 qui conditionne 2 et non le contraire. A philologue imbu de la « lettre » philologue de la lettre et demie! Défense absolue de renverser l'ordre littéral d'une poésie! D'ailleurs en combinant l'étude de Scheludko sur l'histoire du *Natureingang* (*ZFSp* LX, 313) avec les pages de Casella sur le *Natureingang* de Rudel nous pourrons entrevoir une genèse du motif « amour de loin » bien différente de celle du naturalisme positiviste. Casella a bien vu l'origine de ce trait typique dans l'idée de saint Augustin, *De musica*, influencé par les idées pythagoriciennes, que l'harmonie du monde présente dans l'amour divin est comparable au *numerus* musical, et constitue un *ordo amoris :* harmonie du monde, musique et amour s'interpénètrent. Il est donc clair que — *musica amoris incitamentum* —, l'amour prendra une forme musicale. C'est pourquoi les poésies amoureuses des troubadours ont le décor typique de la nature

printanière, avec les oiseaux qui chantent et le poète qui les rejoint en chantant la louange de l'harmonie aimante de l'univers [17]. Seulement, il s'y ajoute encore un autre élément également chrétien mais opposé : *une mélancolie devant la beauté parfaite*, mélancolie chrétienne, de l'homme imparfait en face de la perfection [18]. De là le ton mineur dans tous ces *Natureingänge :* toujours, il manque « quelque chose » [19] au bonheur parfait : dans V, le poète a quitté les oiseaux et n'entend plus l'harmonie cosmique : qu'arrivera-t-il si la dame est absente pour un moment ? Saint Augustin répond : *Desiderium est rerum absentium concupiscentia*, et saint Bernard : *Ubi viget amor, ibi viget languor, si absit quod amatur* — il y aura « langueur », « désir », mélancolie, nostalgie. Dans I le poète chante avec les oiseaux, mais se rend compte de sa *cupiditas* dans II, malgré l'harmonie émanant du printemps et de la dame (v. 13 : *ses ren que y desconvenha*, ce que Casella traduit bien par « harmonie ») : il y a la dialectique amoureuse qui pousse la dame, parfaite, à ne pas exaucer les vœux sensuels du poète — source de malheur; dans III les « maîtres et maîtresses d'école » (*ensenhadors e ensenhairitz*, — le moyen âge est didactique et livresque) du poète, à savoir les oiseaux et toute la nature, enseignent le *joy*, mais cet enseignement comporte le renoncement; dans IV l'harmonie émanant du printemps est jugée moindre que celle de l'hiver, du fait que la vraie joie morale doit être supérieure à la joie de la nature — ce qui nous fait soupçonner que la disharmonie que sent en général le poète au milieu de l'harmonie dépend aussi, dans une large mesure, de sa volonté : il *veut* ne pas toucher au sommet du bonheur, mû par ce sentiment de l'inhibition nécessaire, de la restriction morale dont nous avons parlé plus haut. A la mélancolie de l'homme imparfait devant l'univers parfait s'ajoute la « peur de la joie » d'un chrétien qui s'observe. L'*amor de lonh* ne vient-il pas chez Jaufré Rudel de cette « mélancolie de l'imperfection », qui sent que « quelque chose » manque toujours au bonheur absolu, et de cette auto-limitation volontaire, qui a besoin du lointain ? Le lointain est un élément nécessaire de tout amour, aussi nécessaire que le contact — ces troubadours ont en somme senti la *selige Sehnsucht* de Goethe, aspirant au milieu du plaisir du lit conjugal vers une *andere Begattung*. C'est le lointain qui donne à la tenue morale un rayonnement métaphysique et un sens à l'amour, comme la mort le donne à la vie. Les troubadours n'auraient-ils pas senti cela, qui est si grand et si simple, si triste et si réconfortant, qui nous fait pleurer *auprès* de la bien-aimée parce que nous la voyons *déjà* loin, et qui nous fait exulter *loin* d'elle parce que nous la sentons *proche?*

M. Scheludko a comparé les *Natureingänge* de Marcabru et de Jaufré Rudel : tandis que celui-là en moraliste et intellectualiste, intellectualise et anthropomorphise le réveil de la nature selon son code moral dualiste, celui-ci évoque des images concrètes, agissant sur notre sensibilité, particulièrement sur notre sensibilité musicale (les accents de *lonc* — *lonh!*). Jaufré Rudel, dirions-nous, a vraiment mis en musique, par son orchestration verbale, la métaphore augustinienne du *numerus* de l'harmonie du monde et la mélancolie du chrétien — avant que Wagner ne le fît par son orchestration vraiment musicale. Si ceci est juste, combien loin sommes-nous de l'image que Mme Frank nous présente : Jaufré Rudel, ce poète si « concret », si « musical », serait-il l'orchestrateur de l'allégorèse ? Cette poésie débutant par un *Frühlingsweben* se continuerait par un jeu d'esprit tout intellectuel à la Marcabru ?

Poursuivons ! Mme Frank traduit fautivement, v. 12, *Ai! car me fos lai pelegris...* par le conditionnel du passé (« he wishes that he had been a pilgrim... might have beheld »), ce qui en ancien provençal serait plutôt la traduction d'un *fora* (cf. VI, 36) : il s'agit évidemment d'un irréel du présent « puissé-je... », expression de la nostalgie excitée par l'éloignement. L'allusion au pèlerinage doit être comprise, comme plus haut celle à la manne céleste, par le transfert de concepts religieux à la passion humaine : c'est la dame humaine qui, telle la Vierge ou Dieu, doit regarder d'un regard de pitié [20] l'accoutrement piteux de ce pèlerin d'amour, *viator amoris* (bâton et tapis, cf. le second texte de Levy, s. v. *tapit*, non pas « manteau ») — détail piquant en même temps que sentimental qui disparaît dans l'hypothèse d'une allégorie. C'est bien un travesti à la Tristan que cette apparition du poète comme pèlerin : il ne l'est pas vraiment, il *apparaît* comme tel. Pour le moyen âge la distinction de l'*esse* et du *parere* était essentielle (c'est d'ailleurs pourquoi il préfère la comparaison à la métaphore : dans celle-ci une chose change imperceptiblement son essence, les fleurs de lilas deviennent de l'écume de mousse chez Proust; dans la comparaison introduite par « ainsi comme... », que certains critiques modernes jugent « maladroite », le *comparatum* et le *comparandum* sont nettement séparés) : c'est ce qu'a bien senti le commentateur involontaire et probablement bon scolastique qu'a été l'auteur de la strophe apocryphe de VI qui dit :

> *quan albir qu'eu m'en an la*
> en forma d'un bon pellegri (« *sous forme, sous l'apparence...* »)

Mme Frank croit à un véritable pèlerin (ou croisé), mais le commentateur médiéval distingue bien le travesti momentané et emploie la même expression que l'auteur de la chanson de sainte Eulalie, cette martyre qui vola au ciel *en forma de colomb :* son être à elle n'a pas changé non plus, elle reste toujours la sainteté, à travers les incarnations différentes (pucelle-colombe) que Dieu lui assigne. Le Christ apparaît à saint François d'Assise *en forme* de séraphe *(Delle sacre sante stimmata di Santo Francesco)*. Rudel peut s'imaginer pèlerin, il ne l'est pas — il ne faut pas matérialiser les comparaisons illustratives du moyen âge [21].

Le motif du pèlerinage continue d'ailleurs aux lignes suivantes : (3) ce sera une joie de demander l'auberge *per amor Dieu :* c'est l'attitude du mendiant demandant l'aumône « pour l'amour de Dieu ». Or, un croisé est une chose, un pèlerin en est une autre — si ce dernier fait une impression pitoyable, l'autre est fortement armé et ne sollicitera précisément pas la pitié. Ce serait assez singulier que de travestir un guerrier en « coquillard » [22] et de substituer à l'attirail guerrier le paisible bâton et le tapis.

Il faut noter que le poète ne perd jamais de vue le motif « amour lointain » (v. 4, 11, 16, 18) : c'est toujours un *alberc de lonh* qu'il demandera (il ne demandera pas d'héberger « l'hôte lointain » comme traduit Jeanroy, de même que Casella : *alberga che viene da lontano ;* il demande « une auberge de lointain », une auberge faite de lointain (et de rêve); il sera (18) près de la dame tout en étant « loin » (Jeanroy omet cette dernière partie de la phrase, Mme Frank introduit un « now » superflu) — son amour même est fait de lointain et de voisinage rêvé, comme il proclamera au vers 45 : *Car nuls autre joys tan no 'm play Cum jauzimens d'amor de lonh*, — le paradoxe est là pour ébranler toute réalité « réaliste » : y a-t-il expression plus paradoxale que le vers 21 : *quan drutz lonhdas er tan vezis?* Le poète insiste sur la conciliation des opposés dans la pensée, il abolit la physique en faveur de l'inconcevable. On sent bien qu'à la strophe suivante le poète désire le rapprochement dans l'espace seulement pour qu'il y ait possibilité de nouveau départ — il se hâte de relativiser la possibilité de la rencontre : « qui sait quand et par quelle route je pourrai venir à elle... ? je ne suis pas prophète. Que Dieu fasse sa sainte volonté ». Le mouvement d'idées « je la verrai... » — « je partirai... » — « qui sait si je la verrai jamais — on ne peut rien savoir », avec ce retour, au moment où le « contact » semblait acquis, vers le doute que la rencontre puisse jamais avoir lieu, cette réversion de la succession des événements sur la ligne du temps — tout cela fait une impression peu « réelle ». Jaufré Rudel a-t-il vraiment la conviction de jamais pouvoir « arriver » près de sa dame ? Voilà un amoureux singulièrement

peu enflammé du désir de se blottir contre le corps chaud de la bien-aimée! C'est que sa conception morale de la pureté en amour ne lui fait pas vraiment désirer le contact des corps — il ne conserve que l'idée « platonique » de ce désir. Voilà aussi pourquoi il sait d'avance qu'il partira après l'avoir vue, dans le cas tout à fait hypothétique d'une rencontre qu'il ne sent pas trop vraisemblable (trop de chemins conduisent à cette Rome ou Jérusalem terrestre) — il envisage le départ avant que même l'arrivée soit assurée. Et il partira *iratz e gauzens*, c'est-à-dire dans l'état paradoxal caractéristique d'un amour sans issue — triste de *devoir* partir, jouissant pourtant d'avoir vu la dame : mais qui lui ordonne de partir, si ce ne sont les convenances que son propre sentiment moral lui a imposées?

Comment s'explique ce départ dans l'hypothèse de l'allégorie de la Terre Sainte? Mme Frank semble vouloir répondre : parce que la reconquête de Jérusalem serait chose acquise ou parce qu'il faut, dans le cérémonial courtois, ne pas importuner la dame en prolongeant la visite. Mais, dans la première alternative, on s'expliquerait peut-être l'épithète *gauzens*, moins *iratz* — le poète devrait retourner avec la bonne conscience d'avoir rempli son devoir en aidant à libérer Jérusalem —, dans la seconde l'allégorie serait fautive : l'allégorie aurait des traits qui ne correspondent à rien dans la chose signifiée : le moyen âge était plus adroit que cela dans le maniement du procédé qui lui était si cher! Mme Frank ajoute au paradoxe de base du troubadourisme un paradoxe gratuit de son cru : le croisé qui s'éloignerait de la Terre Sainte *comme* si c'était une dame courtoise de laquelle il *faut* s'éloigner.

> In the fifth stanza, this *amor de lonh* is said to be better than any other; its worth is so true and pure that for its sake, the poet affirms, he would be willing to be called a captive there in the land of the Saracens. May God give him the strength — as he has the will — to see his distant love truly, in such wise that room and garden may ever resemble a palace to him. (This appears to mean merely that he hopes to be strong enough to reach the Holy Land and to envisage any hardships there as advantages.)

Même insistance de la part du poète dans la strophe 5 sur les avantages d'un amour lointain surtout amour réel : il exprimera sa disposition à accepter, pour l'amour de cette dame sans prix, le sacrifice le plus difficilement pensable, le malheur le plus « exotique » possible (la captivité chez les Sarrasins) : serait-ce assez imaginatif que de suggérer, dans l'hypothèse de l'équation : dame = Terre Sainte, une captivité précisément chez les

habitants de la Terre Sainte ? — il est évident que la dame lointaine ne demeure pas en Terre Sainte, mais en terre chrétienne, si son troubadour offre, comme preuve *suprême* de son esprit de sacrifice, une vie de servitude *lay*, « là-bas », en Orient.

Dans le « merely » de la phrase par laquelle la strophe 6 est paraphrasée, apparaît un préjugé de la commentatrice, qui pense pouvoir réduire des « exagérations poétiques » à une prose « simple » : mais, en réalité, il ne s'agit pas d'une façon, exagérée de la part du poète, d'exprimer son désir de lutte, mais d'une description des joies presque surnaturelles que procurerait la « vue » de la dame (puisque la « voir », bien que lointaine, est un des termes du paradoxe) : « sa chambre et son jardin » se métamorphoseraient miraculeusement, mais nécessairement, en palais somptueux — le compliment impliqué est que cette dame est une *reine*. Cf. *Boecis*, v. 161 : Boèce en prison voit apparaître la *donzella : filla·s al rei qui a gran poestat ; ella·s ta bella, reluz ent lo palaz ; lo mas o intra* [= l'habitation où elle entre] *inz es grans claritatz*... : Arn. Daniel (Appel nº 26) : *qu'il m'es de ioy tors e palatz e cambra* (ce qui équivaut à dire « elle est pour moi la puissance, le faste et l'intimité ensemble »). Rudel lui-même (III, 25) parle du *renh* « royaume » où la dame se trouve et qui lui fait apparaître les plus grands vilains comme des « courtisans loyaux ». Je ne traduirais pas *en tals aizis* « con tale godimento » (Casella) : *aizi* évoque l'idée de demeure spacieuse (où l'on est à l'aise et où l'on jouit de l'aisance), cf. III, 49 *en luecs aizitz*.

Si la dernière strophe est apocryphe, elle est pourtant bien dans l'esprit de la poésie (voir plus haut sur les vers 45-46) : je ne crois nullement que les vers 47-49 :

Mas so qu'ieu vuelh m'es atahis.
Qu'enaissi·m fadet mos pairis [23]
Qu'ieu ames e no fos amatz.

indiquent « some temporary obstacle » qui « prevented a journey to the Holy Land » — aimer sans être aimé de retour est le *fatum* du troubadour, dont l'amour est ennobli d'autant plus que c'est un amour désintéressé, et les troubadours professent tous cet *amor fati*. Comment peut-on préférer un allégorisme aussi vague et aussi sec — un obstacle *matériel*, laissé indéfini ! — à la description d'un état d'âme que tous les troubadours répètent ? Tous, pas seulement Jaufré Rudel, interposent entre l'être aimant et l'être aimé l' « obstacle » que connaissent les mystiques : cet obstacle est ce qui empêche en nous l'union mystique — l'éloignement est paradoxalement consubstantiel avec le désir de l'union.

POÉSIE N° VI

Mme Frank se débarrasse vite (en note) de la poésie VI *(No sap chanter qui so non di)* — que Casella et d'autres avaient groupée avec les poésies de l'amour lointain, — à cause de son « jesting tone », qui la rapprocherait du *devinalh :*

Nuils home no.s meravill de mi
S'ieu am so que ja no·m veira,
Que.l cor joi d'autr' amor non a
Mas de cela qu'ieu anc no vi.
Ben sai c'anc de lei no.m jauzi
Ni ja de mi no.s jauzira,
Ni per son amic no.m tenra

Faut-il vraiment insister sur cette vérité de La Palisse que le même sujet a pu être traité et sur le mode comique et sur le mode tragique par Shakespeare, Lope, Corneille, Kleist ? La « mâle gaîté » de Molière ne frise-t-elle pas le tragique ? Et en musique même, où « c'est le ton qui fait la musique », la transposition d'un même motif sur divers tons n'est-elle pas courante (cf. la *Marseillaise* dans la chanson des grenadiers et dans le *Faschingsschwank* du même Schumann, les variations sur un thème de Haydn par Brahms) ? Et les émotions mixtes qui se dégagent de la farce mystique de *L'Ours et la Lune* de Claudel, de la *Pavane pour une infante défunte* de Ravel ? Nos médiévistes philologues oublient trop facilement leurs propres expériences littéraires et musicales !

Il ne faut vraiment pas confondre un *motif* et le *ton* particulier qui variera le motif, qui, lui, est neutre et susceptible de tous les tons. Il est évident que dans VI le même *motif* est traité que dans II et V, seulement sur un ton différent, à savoir en majeur : il y a plus de gaieté dans VI. Le paradoxe de l'amour gratuit se prête aisément à l'ironie : un pas plus loin, et l'amoureux qui se maintient dans l'état funambulesque de balancement entre les extrêmes peut se voir dansant sur la corde, devenir conscient de sa virtuosité sentimentale et en voir le côté ridicule. Cette attitude réfléchie aboutira à une *self-irony* qui accentuera l'esprit de jeu et le jeu de l'esprit — c'est-à-dire qui introduira ce qu'on appelle en français l'*esprit* tout court, cette vivacité intellectuelle fonctionnant un peu à vide, gratuitement, et ménageant à son possesseur une certaine liberté : il semble planer au-dessus des contingences et il se satisfait par la conviction : « je suis intelligent : je fais de l'esprit ». Nietzsche a expliqué cet esprit français, qui manque aux Grecs, par une réaction contre le logicisme outrancier des Français — je ne sais pas si,

en voyant « l'esprit » poindre dans cette poésie du renoncement du XII^e siècle, nous ne l'expliquerons pas par un aspect, très aristocratique celui-là, de ce christianisme méridional et oriental qui fut à l'origine la religion des pauvres, des *underprivileged :* se consoler des revers, de la vanité de toute possession, par les ressources spirituelles qui restent à l'infortuné, c'est le privilège d'une aristocratie de l'esprit qui prend sa revanche sur l'injustice du sort. L'*esprit* français, cette faculté que possède tout Français moyen ou sous-moyen, de se moquer de sa vie et de la vie, me semble une soupape par laquelle toute tension atmosphérique en lui peut se relâcher. Cet esprit ne va pas sans une pointe de vanité — ainsi la petite noblesse, à défaut de moyens, arbore ses titres. Car c'est une sorte de vanité, de virtuosité littéraire qui apparaît à côté de la virtuosité sentimentale de Jaufré dans la poésie qui nous occupe : il insiste — un peu moins que le parfait « aristocrate » Guillaume IX — sur l'« esprit », sur « la forme » — et sur l'esprit de la forme, quand il ironise l'état sentimental piteux dans lequel il se trouve, et son esprit frise la vantardise, la « galéjade » : [ma chanson] *Com plus l'auziretz, mais valra, a a — Bos es lo vers, qu'anc no.i falhi E tot so que· i es ben esta.* Il semble même qu'ayant payé son tribut à l' « esprit », ayant aéré sa chambre de torture par la soupape de l'ironie, il se sente libre d'affirmer sa théorie amoureuse donquichottesque avec le maximum de force — qu'on relise le passage cité avec ses *anc* et *ja (« jamais je ne jouirai d'elle »)* si catégoriques et qu'on compare la strophe II, avec sa définition si forte de l'amour gratuit, et la strophe III *(colps de joi me fer...)* qui nous présente l'état amoureux avec tous les traits paradoxaux de l'amour mystique! En écartant d'un trait de plume ce texte des textes, Mme Frank se prive de la possibilité de voir l'unité du cycle.

C'est un des expédients les plus élémentaires de la stylistique telle que je la pratique depuis longtemps, que de retracer des *leitmotive* dans l'œuvre d'un écrivain en relevant des mots ou des idées qui se répètent, parce que ces répétitions ont beaucoup de chances de trahir un élément *constant* dans l'âme ou l'esprit d'un auteur : quand j'ai dû analyser le style de Ch.-L. Philippe, j'ai été frappé par l'emploi ironique de ses conjonctions causales (*à cause, parce que*, etc.). Ce n'est qu'en groupant *tous* ces emplois ensemble que je suis arrivé à concevoir cette pitié ironique pour les déchus qui anime Philippe; par la somme d'observations concrètes on arrive à l'abstraction d'une « entité » stylistique [24] — et cette entité stylistique mène à l'intuition directe d'une « entité psychologique » dans l'âme du poète. Si je n'avais pas dressé le bilan *complet* de ces tournures (si, par exemple, je n'avais pas

inclus les cas où une causalité était indiquée *sans* l'aide de conjonctions, de mots particuliers), je n'aurais pas su discerner le « *leitmotiv* psychique » de cet auteur. C'est exactement ce qu'a omis de faire Mme Frank : parce que la phrase textuelle *amor de lonh* ne revient pas dans cette poésie, elle l'exclura du cycle — qui ne voit que l'esprit, l'*idée* de l'amour lointain est là, qu'elle est même exprimée plus fortement que dans les autres poésies dans les vers cités plus haut ? Un amour que l'amoureux ne « voit » jamais (ou ne voit qu'en songe, str. IV), dont il ne jouira qu'en songe — n'est-ce pas un amour lointain ? (et l'idée de la distance locale apparaît dans ces adverbes de la strophe IV : *la-de-sa-aqui*, qui indiquent les pérégrinations du rêve annulant la distance entre les deux êtres [25]). Mme Frank a évidemment exclu cette poésie parce qu'elle ne cadrait pas avec son système, parce qu'ici le poète nie tout désir de franchir la distance qui sépare les amoureux, de vraiment se rapprocher de la dame — singulier croisé qui resterait un amoureux « platonique » vis-à-vis de Dame Terre-Sainte ! Ne serait-ce pas plutôt un « isolationniste » avant la lettre ?

Au contraire, dans ma théorie (affirmant que l'amour lointain est un besoin de l'âme aimante), le ton et la forme particulière de la poésie nº VI s'expliquent parfaitement. Disons encore que la forme du *devinalh* est la forme artistique la mieux appropriée à l'état d'âme paradoxal de l'amant-poète : M. Scheludko, *Arch. rom.*, XV, 164, a bien senti le rapport entre les devinettes qui mettent en doute, par la description métaphorique, la réalité de l'objet à deviner (type : *sui e no sui, fui e no fui*), avec les paradoxes troubadouresques (« je vis et je meurs », « je suis gai et marri », « je désire rejoindre ma dame et m'abstiens d'aller vers elle ») : il reconduit le *devinalh* de Guillaume IX à la devinette latine médiévale (type : *quid est quod est et non est ?* — solution : *nihil*, ou *quidem ignotus mecum sine lingua et voce locutus est qui numquam ante fuit nec postea erit et quem non audiebam et novi* — solution : *somnium*), et la solution hypothétique qu'il donne au *devinalh* de Guillaume IX, c'est précisément, comme dans le modèle latin cité : le « songe [26] » — explication bien préférable à celle de M. Jeanroy *(fatrasie — coq-à-l'âne* [27]*)*, qui est une solution de désespoir, comme l'a bien vu M. Casella (lui, de son côté, ne semble pas avoir connu l'article de M. Scheludko). Or, dans le *devinalh* de Guillaume IX sur le *dreit nien*, qui serait donc le songe, nous voyons apparaître une dame, qui partage avec celle de Rudel le privilège de pouvoir se soustraire à la vue de l'amant, mais qui diffère d'elle par le fait qu'elle *n'est pas* la meilleure imaginable :

Amigu' ai eu, no sai qui s'es,
qu'anc non la vi, si m'aiut fes,

ni·m fes que·m plassa ni que·m pes,
ni no m'en cau...
Anc non la vi et am la fort ;
anc non aic dreyt ni no·m fet tort ;
quan non la vey, be m'en deport...
qu·ie.n sai gensor e bellazor

Il y a donc un idéal de femme encore supérieur à l'idéalité du songe ? ...Concluons que la devinette de Guillaume traite plus particulièrement du « songe amoureux » qui peut être indéfiniment dépassé par un autre « songe amoureux » — et c'est cette irréalité rêvée qui fait dire à l'espiègle troubadour qu'il ne chantera ni « de lui ni d'autres personnes, ni d'amour ni de jeunesse, ni de rien d'autre [28] ». En admettant l'influence de l'atmosphère de la devinette [29] sur la poésie nº VI de Rudel, nous placerons à côté de la *rêverie d'amour* de Guillaume la *poésie d'amour rêveuse* de Rudel. Il y a une nuance de plus grande réalité dans la dame de celui-ci : elle n'est pas une « *non-entity* » puisqu'elle est la meilleure possible, mais elle retient certaines « valeurs neutres » *(Anc no·m dis ver ni no· m menti)*, elle ne s'est pas encore dépêtrée des voiles de rêve qui entourent la dame « idéale » (la strophe IV, correspondant à la strophe III de Guillaume, insiste sur l'état de rêve dans lequel la voit le poète). La paraphrase rudellienne de ce thème a donné un sens tout différent à des morceaux de phrase identiques : *Anc non la vi et am la fort de* Guillaume devient *que·l cor joi d'autr' amor non ha mas de cela qu'ieu anc no vi* [30] — là où Guillaume dit : « mon amour pour la dame n'a qu'une réalité de rêve », Jaufré affirme : « l'existence en rêve garantit la réalité de mon amour. » Bien qu'il y ait identité de motif, il ne faut pas nous laisser leurrer par l'identité des mots; quand leur sens n'est pas identique, il n'y a plus imitation, mais création nouvelle — création qui s'impose, par une sorte de gageure de virtuose, le raffinement de garder les mots, tout en changeant le sens. Au fond, c'est, à un degré moins développé, le procédé de Giordano Bruno insérant dans ces *Eroici furori*, qui chantent la Connaissance, une poésie amoureuse de Tansillo : tout en conservant le texte intégral de son précédesseur, il la fait entièrement changer de sens par le fait que, entourée qu'elle est maintenant de poésies philosophiques, la poésie de Tansillo acquiert un sens philosophique : Croce, qui traite de cette transposition dans ses *Problemi di estetica*, compare le sens second à un palimpseste se greffant sur un texte originaire. Toujours est-il que dans notre cas le sens second n'est pas entièrement étranger au sens premier : c'est comme si le palimpseste était une réélaboration libre du même sujet. Car, en effet, le motif de l'amour lointain n'est pas sans rapport avec le motif du rêve amoureux : les deux ont en

commun les couples de notions contradictoires « réalité » et « irréalité », « être » et « non-être », « quelque chose » et « rien », et l'énigme est apparentée à l'existence énigmatique de la dame. Cette théorie de la genèse de la poésie de Jaufré Rudel (dérivation du *devinalh*) implique qu'elle a développé des possibilités qui étaient latentes dans le modèle : l'amour lointain doit être une dérivation et variante de l'idée du songe, appelée à exprimer un amour qui « possède en ne possédant pas » et oscillant entre la réalité et l'irréalité. Les deux poètes ont profondément compris l'entre-deux psychologique dans lequel se place le sentiment de l'amour, senti comme réel et pourtant irréel, passant du *dreit nien* jusqu'à l'occupation de tout notre être — ils ont puissamment affirmé l'autonomie du sentiment, qui est une réalité (irréelle), même si l' « objet réel » manque ; Guillaume a développé plutôt l'idée de l'indépendance créatrice de son rêve, tandis que Jaufré développe le motif de la jouissance de l'existence mi-réalité, mi-rêve qu'a dans son esprit la bien-aimée. Guillaume, plein d'esprit, est plus intellectualiste, Rudel plus poétique [31]. Mais les deux poètes ont insisté sur l'énigmatique de l'événement intérieur (cf. le *quaestio mihi factus sum* de saint Augustin). L'énigme est, par principe, le genre littéraire qui considère le monde et les choses sous l'aspect du mystérieux : quand nous proposons une énigme, c'est comme si nous renoncions à voir les choses comme des objets bien connus, aisément maniables, et la personne qui la propose est comme un sage supérieur à l'enfant (ou à l'adulte devenant enfant du fait qu'on lui propose une énigme) — un sage plus versé dans le mystère du monde : la reine de Saba proposant des énigmes à Salomon lui ouvre, comme l'a bien vu A. Gide, des perspectives sur un monde exotique, resté inconnu au plus grand sage juif ; les mystères de la vie, et de la vie familiale, tels qu'ils se développent dans le temps, sont indiqués par le Sphinx à Œdipe. L'énigme n'est pas à l'origine un jeu de société, un « passe-temps » imaginé par une société qui s'ennuie, comme l'assurent nos dictionnaires, elle est due plutôt à l'attitude mystérieuse de l'homme (cf. André Jolles, *Einfache Formen*). Guillaume IX et Jaufré Rudel ont appliqué l'attitude mystérieuse à la réalité de l'âme, à ce qu'il y a de songe et de brume autour de l'événement intérieur. C'est l'attitude particulière de l'*admirari* de la part de ce christianisme augustinien qui voit les merveilles de Dieu s'accomplir dans l'homme même — ce sera encore l'attitude d'un Dante s'émerveillant de la grandeur et variété de *sa* vision.

La poésie n° VI, mise en rapport avec la tradition du *devinalh*, nous montre bien que le motif de l'amour lointain est apparenté au problème dialectique du « rien qui est en même temps quelque

chose » — c'est-à-dire que c'est le problème de la réalité de la vie intérieure qui a conduit au motif de l'amour irréel et lointain. L'exclusion de cette poésie s'explique dans la théorie naturaliste de Mme Frank — mais elle fait violence à l'unité du cycle, que nous pouvons intituler sans danger d'anachronisme : *La vida es sueño* [32].

POÉSIE N° III

Une autre poésie encore est arbitrairement (et tacitement) exclue du cycle par Mme Frank, bien que le motif de l'éloignement y apparaisse bien nettement :

Luenh es *lo castelh e la tors*
On ella jay e sos maritz
Lai es mon cors *si totz qu'alhors*
III, 3 *Non a ni sima ni raïtz*
Et en dormen sotz cobertors
Es lai ab lieis mos esperitz.

Je ne me lasserai pas de dire et de redire que l'amputation infligée au motif par l'omission d'un exemple où le mot clé figure est impardonnable : si *amor de lonh* se trouve dans II et V, si l'idée du lointain est impliquée par VI, je n'ai pas de droit d'écarter *luenh es lo castelh* de III — d'autant plus que le « château lointain », la demeure géographiquement éloignée de la bien-aimée, peut avoir été un des germes du motif : *luenh es lo castelh* > *amor de terra lonhdana* > *amor de lonh*, seraient trois étapes possibles (je ne veux pas affirmer la succession chronologique des trois *poésies* qui contiennent ces expressions!) de la gestation intérieure dans l'âme du poète.

La châtelaine aimée repose loin de l'amoureux « avec son mari » [33]. On sait combien cette question de l'adultère ou de la *Scheinliebe* a ému les provençalisants; je me range en général du côté de M. Scheludko, *Neuph. Mitt.*, 1934, 1 sq., qui insiste sur l'origine *littéraire* de ce *topos* et n'y veut voir aucun trait de la *Kulturgeschichte* du temps. Seulement je dirai que le fait que la dame apparaisse mariée est pour ainsi dire nécessaire à cet amour troubadouresque; c'est un détail qui ajoute à la gratuité de cet amour sans issue, et le lointain géographique n'est qu'un autre aspect de ce « lointain » moral si essentiel à cet amour. C'est la conception de l'amour gratuit qui est primaire et qui introduit dans cette poésie des sentiments pour la femme d'un autre, parce que la gratuité de cet amour ressort mieux dans ces circonstances. Ce n'est pas, comme l'a bien senti M. Scheludko, un amour

adultère que voudrait glorifier cette poésie, pourtant chrétienne. Au contraire, le fait que la femme soit mariée est une sorte d'entrave morale, limitant dès l'abord les possibilités de cet amour — comme le fait que Titus soit empereur écarte le mariage avec Bérénice.

*

En passant en revue les poésies discutées, nous conclurons que l'allégorie de la Terre Sainte, si elle devait être vraie, serait singulièrement dépourvue de traits nets, permettant au lecteur, et particulièrement au lecteur contemporain de notre troubadour, d'établir l'identification que Mme Frank propose : les parallèles n'y seraient pas soigneusement, laborieusement, didactiquement établis comme dans les véritables allégories du moyen âge[34] : il n'y a dans Jaufré Rudel ni description détaillée de l'*extérieur* de cette dame courtoise qui devrait être l'allégorie de la Terre Sainte — ni aucun de ces complaisants avis au lecteur dont les auteurs médiévaux ne sont pas chiches : « Ceci est une allégorie, ceci veut dire autre chose, il y a une vérité absconse cachée », etc. Comparons plutôt la description de la Philosophie qui occupe à peu près 100 vers dans le *Boecis*, pleine de détails précis et de moralisations *(Bel sunt li drap* [!] *que domn'a vestit, de caritat e de fe* [!] *sun bastit) ;* même dans une chanson lyrique de type allégorique comme celle de Guiraut de Calansó (Appel, n° 34), combien de détails matériels ne voyons-nous pas : lance d'acier, flèches d'or, couronne d'or, palais à cinq portails, jeu de table et pions, ceinture d'orfroi, etc. ; dans cette poésie allégorique de Bernat de Panasac qu'Appel comparait, pour le besoin de sa thèse, avec Jaufré Rudel, non sans devoir avouer

> Eingehender noch [?] als Jaufré, aber freilich [!] in mehr allegorischer Art, spricht B... von ihrem Körper und ihrer Kleidung,

nous avons des vers comme :

> *Precios cors, blanx e lis, netz e clars,*
> *Cogitan* [!] *vey mot soen de travers*
> *Vostras fayssos dins un mantel de pers*
> *Estelat d'aur, foldrat de menutz vars —*

comment nos critiques ne sentent-ils pas le climat *toto coelo* différent des vers de Jaufré Rudel avec leur chaste dépouillement, leur atmosphère brumeuse et irréelle ? Pour qu'il y ait allégorie il faut des traits *visibles* signifiant *autre chose* — pour que cette

autre chose puisse être perçue, il faut que le visible fasse relief, soit inondé de lumière. L'antiquité, le moyen âge et la Renaissance savaient, d'après la lumineuse remarque de Jakob Burckhardt, « voir des abstractions », comme nous voyons seulement des objets physiques — mais ceci n'était possible que si l'artiste douait l'abstraction de traits descriptifs d'une évidence quasi physique irrécusable. Dans Jaufré Rudel nous voyons la femme seulement en fonction de l'amour du poète, puisque aussi bien cet amour comporte le perfectionnement moral de *l'homme* — elle apparaîtra avec un minimum de réalité, avec le strict nécessaire pour nous faire croire à une femme vraiment « femme », qui existe quelque part, mais sans ce « graphisme » qui au contraire est nécessaire là où la peinture que nous avons sous les yeux doit nous induire à chercher une interprétation transcendante. L'irréalisme lyrique de Jaufré Rudel est au pôle opposé du réalisme qui est de mise dans la poésie allégorique.

Au contraire, dans l'hypothèse de l'amour lointain = dérivation organique du paradoxe de base de la poésie des troubadours, ce motif se rattache à tant d'autres motifs courants (« voir-ne pas voir », « posséder-ne pas posséder », réalité-rêve); il offre un parallèle tout en étant illuminé par eux. Le cycle de l'amour lointain comprenant II, III, V, VI, a une unité organique intérieure que nous autres lecteurs rebâtissons en nous, alors que l'allégorie repose essentiellement sur une dualité et force notre imagination à faire la navette entre A et B pour en saisir les traits correspondants. L'hypothèse de Mme Frank nous suggère une opération mentale contraire à l'esprit des poésies rudelliennes.

Dans la conclusion que Mme Frank tire de son article, je relève la partie où elle s'insurge contre la naïveté des commentateurs de l'école « biographique » — c'est moi qui choisis cette étiquette, que je pourrais aussi remplacer par les épithètes plus générales : « naturalistes » ou « positivistes » [35], — qui croit pouvoir identifier après tant de siècles les dames « réelles » et retrouver la « réalité » que les troubadours ont pu chanter. J'irais plus loin : non seulement il n'est pas *possible* de les identifier, mais il est *nuisible à la compréhension* de ces poésies de poser la question biographique, puisque les troubadours ne chantent pas telle histoire amoureuse particulière, mais l'*amour en soi*, l'amour dans la forme-type qui est la leur. C'est ce que Mme Frank dans son positivisme instinctif à elle, *qui la fait retomber dans le* « *biographisme* », me semble avoir méconnu; elle croit l'hypothèse de l'allégorie, où la femme aimée serait un concept bien précis (la Terre Sainte) supérieure à celle de Casella retrouvant la conception augustinienne de l'amour dans les troubadours : cette dernière théorie serait d'après elle « aprioristic » et tendrait

à schématiser l'œuvre de Rudel et à l'isoler des autres troubadours : mais tous les critiques s'accordent à reconnaître dans l'ensemble de la poésie des troubadours un « schématisme apriorique » abstrait, et une unité extraordinaire : c'est, à travers deux siècles de poésie occitanienne, comme un chœur de 460 voix chantant le même thème d'amour abstrait dans la même forme étriquée, duquel seules quelques voix un peu plus individuelles réussissent à se détacher, — fait qui ne s'explique que par une conception *unitaire* de l'amour. Cette conception doit s'être formée au sein de la société, chrétienne mais séculière, des cours de Provence, et je crois que, loin de l' « isoler » des autres troubadours, c'est précisément cette même conception qui nous permet de grouper l'art délicat mais puissant de Jaufré Rudel avec celui des autres troubadours. Si je dois, moi aussi, trouver M. Casella quelquefois trop dogmatique et trop « apriorique » dans l'application de sa théorie au détail [36], je ne puis assez applaudir le critique italien d'avoir senti l' « *a priori* chrétien » qui est à la base de la poésie et des troubadours en général et de Jaufré Rudel en particulier. Il est curieux de voir le dépaysement de nos philologues modernes devant ces œuvres médiévales, que pourtant les poètes modernes de Heine à Carducci [37] ont comprises : je crois devoir attribuer à la « déchristianisation [38] » foncière de nos milieux universitaires le fait extraordinaire que nos savants ne découvrent même plus l' « *a priori* chrétien » dans certains phénomènes *modernes* de la vie de société que nous devons précisément aux troubadours. Car, en somme, n'est-ce pas l'attitude des troubadours vis-à-vis de la femme qui inspire nos relations de salon avec la femme (femme mariée ou jeune fille) qui ne nous appartient pas, relations tout empreintes de cette « chevalerie » chrétienne médiévale : le « cavalier » d'une « dame » à une table de dîner ou sur une causeuse de salon — où maris et femmes sont soigneusement séparés —, le danseur qui fait danser une femme, donnent encore aujourd'hui à entendre aux femmes par des signes discrets, comme les troubadours du XII^e^ siècle, qu'ils les convoitent, sans demander la « consommation », par « respect » pour la valeur morale de la femme! Ces hommes de société répètent en somme la promesse de Jaufré Rudel (IV, II) : *non querrai autrui conquistz !* Qu'on songe à ce que cette fiction d'érotisme, de la possibilité d'un roman entre un « cavalier » et sa « dame », produit de piquant, de raffinement, de *playfulness* dans la vie de société! Le « désir » feint rapprochera les sexes, la nécessité de « l'amour lointain » les tiendra distants. La sexualité n'est pas ignorée (comme dans des milieux puritains), elle est acceptée et tournée en raffinement psychologique : une idéalité, toute de jeu, de poésie et d'imagination, transfigure les

rapports réels. Et il est bon que l'intégrité morale ne sente pas sa victoire trop facile : le péché possible, évoqué à l'horizon, garde la vertu des dangers de la suffisance et de la vanité. Ce jeu de société parfaitement innocent repose sur la reconnaissance de la valeur de la femme (en tant que « femme ») pour le développement moral de l'homme. Ortega y Gasset a vu avec raison dans ce fait de la femme « qui s'arrête », qui se contente d' « être », et qui laisse l'homme venir à elle, évoluer et travailler à sa perfection morale, le signe typique d'une grande civilisation (Rudel a d'ailleurs trouvé une excellente expression pour cet « arrêt de la femme » : VI, 29, *Anc no·m dis ver ni no·m menti E no sai si ja s'o fara* — elle est la négativité absolue, l'incertitude vivante, productrice de tourments dans l'homme, mais aussi de culture morale).

L'« *a priori* chrétien » qui informe toute cette poésie « mondaine » des Provençaux peut dès maintenant être étudiée grâce aux travaux qui ont été publiés dans les dernières décennies : l'article de Mme Lot-Borodine dans *Mélanges Jeanroy* (1928) sur l'origine religieuse du « service de amour » — article qui semble avoir passé presque inaperçu et que M. Casella n'a probablement pas non plus connu — me paraît la plus importante contribution moderne au provençalisme : il étudie les rapports profonds du troubadourisme, moins avec le courant augustinien qu'avec le mysticisme médiéval : saint Bernard et les troubadours sont pour l'auteur deux branches issues d'une même souche. L'article de M. E. Auerbach, « Passio als Leidenschaft » (*PMLA*, 1941), va dans la même direction, bien que cet auteur lui aussi ignore l'illustre devancière : les paradoxes du langage amoureux des troubadours et du pétrarquisme (qui hérita des troubadours : cf. Pétrarque, *Pace non trovo, e non ho da far guerra*) et la conception de la passion du Christ, qui est en même temps une souffrance passive et une impulsion active très noble, y sont reconduits aux écrits mystiques du moyen âge qui voient, aussi bien dans le Christ que dans l'âme qui s'unit à Lui, des passionnés souffrant avec joie. Je signale encore l'article de M. F. Neumann sur « Hohe Minne » dans *Zeitschr. f. Deutschkunde* (1925, p. 81), qui est comme une phénoménologie de l'amour-*Minne* et qui a relevé la persistance, dans la société moderne, de ces rapports à la provençale entre hommes et femmes qui ne s'appartiennent pas. L'article que je soumets ici au lecteur accentue le thème foncièrement chrétien « possession - non-possession » de cette poésie séculière. L'impression qui se dégage de tous ces travaux dispersés [39], s'ignorant mutuellement et qui devraient être ramassés en un faisceau, est que l'école des troubadours a donné un tour original à un thème essentiel de la vie occidentale

(l'attitude qui convoite la femme-« femme », mais la respecte) et qu'elle a par là contribué d'une façon durable à enrichir la vie des sexes dans la société.

Dans le cadre de ces recherches se place l'article de M. Casella [40], qui, tout en violentant quelquefois les textes, ne peut pas être qualifié d' « aprioristic » tout court. C'est Casella qui a vu le dedans de la poésie des troubadours, non pas les « biographistes » [41].

Évidemment, Mme Frank a pensé ainsi : puisque Rudel a fait une chanson de croisade, qu'il est mentionné dans un document contemporain comme croisé et puisque le Hugues de Lusignan qui figure dans un des *envois* s'est aussi croisé, pourquoi Rudel ne chanterait-il pas croisade et Terre Sainte dans d'autres poésies ? Pensée d'une logique impeccable, à condition qu'on croie — par *a priori* — la biographie extérieure l'élément essentiel dans la vie de l'homme et dans l'œuvre d'un poète. Mais n'y a-t-il pas aussi p. ex. la « tyrannie des genres » ? Un chant de croisade est une chose, une chanson amoureuse en est une autre, — la chanson de croisade de Rudel est d'ailleurs une combinaison, un peu maladroite, comme je l'ai montré, des deux genres. Nous n'avons par hasard pas de *sirventès* ou de *pastorela* de Rudel, mais, s'il en existait, soyons sûrs qu'il ne s'y montrerait pas amoureux et tendre! Pourquoi l'auteur d'une chanson de croisade ne pourrait-il pas traiter *dans d'autres compositions* un thème purement amoureux ? Il y a ensuite la réalité de la vie intérieure, parfois supérieure aux faits extérieurs : qui osera dire que Dante a traité le fait capital dans sa biographie, l'exil, avec plus d'ampleur que sa vision de l'au-delà ? Et c'est aujourd'hui un truisme que de blâmer l'insistance sur la biographie de Béatrice, alors que l'héritier le plus illustre, à travers les *stilnovisti*, de la tradition des troubadours n'a voulu extérioriser qu'*un* thème général : la réalité *intérieure* et visionnaire de l'âme aimante. Retenons particulièrement la force suggestive de certains thèmes littéraires à certaines époques, du *topos* [42] littéraire, dont MM. Scheludko et Curtius nous ont appris à tenir compte pour le moyen âge d'une façon beaucoup plus systématique que nous ne l'avions pu imaginer. Précisément au moyen âge tout thème littéraire apparaît avec l'ampleur et la profondeur de la révélation « Dieu-donnée » : c'est un « texte » qu'on « glose » indéfiniment, la glose étant l'analogue de la « variation » musicale moderne. Le thème central de la poésie des troubadours que j'ai mentionné, le « texte » que « glose » Rudel, est la véritable « source » du groupe de poésies dont nous traitons, c'est dans cette eau vive que baigne la poésie rudellienne! Mme Frank écrit en guise de conclusion : « it may be remarked that most scholars have been aware of some

sort of contrast in Rudel's poetry : between fact and fiction, waking and dreaming, flesh and spirit, the real and the ideal » — et elle regrette que les critiques n'en aient pas conclu que les amours des troubadours sont irréelles. Excellente idée — mais qui n'aboutit pas chez elle à la conclusion évidente que le contraste indiqué chez Rudel et chez les autres troubadours est leur thème essentiel et, au lieu de poursuivre ce thème dans son autonomie, Mme Frank s'engage dans un nouveau biographisme, qui supprime la réalité spirituelle.

Je crois que la théorie biographico-allégorique [43] de Mme Frank, d'Appel, etc., vient d'une profonde animosité contre l'esprit d'une époque ou d'un poète. Dire que la poésie rudellienne est issue de l'esprit chrétien des cours provençales semble à ces critiques affirmer soit une tautologie (un truisme), soit une mythologie inventée *ad hoc*. Combien ce scepticisme savant est pusillanime, la fuite immédiate dans la fausse tangibilité de la biographie le montre. Mais le poète (n'importe quel poète, Rudel ou Racine, troubadour ou classique), n'a-t-il pas voulu lui-même *transcender* sa biographie, la hausser au plan de *Dichtung und Wahrheit*, faire oublier son « moi haïssable » ? Le philologue qui se refuse à reconnaître la transcendance supra-individuelle de l'œuvre poétique s'oppose à la volonté expresse du poète : car celui-ci, en créant une œuvre, a créé une mythologie, *sa* mythologie, sa légende, cette parcelle du *Geist* de son époque, de son pays et du *Geist* universel qui plane au-dessus de lui et de la contingence de son être. Refuser à Jaufré Rudel cette participation à l'universel, c'est lui refuser *son* sujet. La méconnaissance de cette participation mène à l'incompréhension de l'œuvre. Rudel est moins qu'une coquille vide si l'*amour de lonh* n'est pas son thème profond, s'il n'a pas, abîmé dans son âme aimante, découvert cette réalité de songe qu'a désormais pour nous l'événement intérieur. Casella a eu bien raison : « L'amore di terra lontana non è un' immagine puramente fantastica. Se per la prima volta, « en plana lengua romana », essa si affaccia ai cieli primaverili della poesia trovadorica, tale immagine vi si dischiude come fiore di ogni tempo e d'ogni stagione. Il desiderio di una indicibile felicità lontana non è un' illusione. È una presenza invisibile. È realtà operante. »

Ce sentiment de la réalité immédiate du sentiment intime — qui, en me révélant Dieu ou l'être divin, révèle mon moi humain (*Soliloques* de saint Augustin, I, 3, 7 : « Qu'est-ce que vous désirez comprendre ? » — « Je désire comprendre Dieu et l'âme » — « Rien d'autre ? » — « Non, rien d'autre »), alors que la réalité extérieure est sujette au doute, — est dicté, chez Augustin

comme chez les troubadours, par une méfiance toute chrétienne des données des sens : il faut, pour évaluer l'importance de cette attitude, penser à sa continuité dans la pensée occidentale : le *si fallor sum* de saint Augustin se continue dans le *cogito ergo sum*... Même pour le douteur intégral qu'est Descartes le sentiment de la réalité de Dieu est une donnée immédiate de la *mens cogitans*, comme on l'a dit : un « ingrédient nécessaire de l'expérience humaine », alors que les données des sens ne le sont pas. Ce ne sont que certains modernes tels que Husserl qui, par un retour à la philosophie préchrétienne, reconnaîtront les données immédiates des sens comme valables jusqu'à un certain point (cf. A. Gurwitch, *Philosophy and Phenomenological Research*, 1942). Les troubadours voient le monde extérieur emmailloté dans les voiles du rêve, mais en revanche leur moi intérieur leur apparaît avec le relief puissamment accentué que donne la *self-evidence* — en ceci ils sont augustiniens et cartésiens (et les romantiques du XIX^e^ siècle n'ont pas inventé la formule de Novalis que j'ai placée en tête de cet article — ils n'ont fait que rééditer l'augustinianisme des troubadours).

Le mot augustinien : *Noli foras ire : in interiore animae habitat veritas*, est à sa place, quand il s'agit, non seulement de définir l'attitude chrétienne vis-à-vis de la vie, mais, plus particulièrement, de mettre en garde le commentateur de l'ancienne poésie provençale contre une conception trop mondaine : cette poésie n'accumule les comparaisons, les *concetti*, les rimes subtiles, les proverbes et les dictons, les allusions historiques [44] et littéraires, les anecdotes autobiographiques [45], et tous les *Realien* que tant de dissertations relèvent avec patience, que pour illustrer [46] le grand problème *intérieur* de l'amour : le didactisme médiéval nous fait faire fausse route si nous accordons une importance en soi à des matériaux qui ne doivent que faire ressortir l'attitude morale de base. Le lecteur moderne ne doit pas se laisser distraire par une « biographic approach » que le moyen âge n'a pas connue — la véritable histoire des idées et des sentiments de cette époque ne gagne rien à cette ingérence de l'histoire extérieure. Il faut lire ces poésies en tâchant de s'imprégner de leur atmosphère intime, de leur *inward form*, en suivant le fil des mots et des métaphores jusqu'au centre intérieur qui les a produits — c'est-à-dire en pénétrant du dehors au-dedans, de l'écorce jusqu'à la moelle, en remontant des manifestations extérieures jusqu'au principe moteur [47], — non pas en rattachant un « dehors » de la poésie à un autre « dehors » (extra-poétique). Cette vérité a d'ailleurs été formulée par notre poète même, quand il dit, dans sa terminologie médiévale (VI, 13) : [le poète et, je suppose, le lecteur aussi]

No conois de rima co.s va
Si razo non enten en si

— « ne peut s'entendre en poésie qui n'en comprend pas intérieurement *le sens* ».

Pour terminer cette trop longue discussion, je me permets une espèce de pari pascalien : admettons que la théorie de Mme Frank soit juste — y gagnons-nous ou y perdons-nous ? Un des joyaux de la poésie provençale, une des œuvres qui se détachent le plus du fond gris de « monotonie ennuyeuse » que prétendent sentir tant de critiques modernes de la poésie provençale, deviendrait une œuvre fadement ingénieuse, sans relief ni distinction; aucun conservateur de musée ne se résignerait de gaieté de cœur à endosser une telle perte — il faudrait des raisons bien péremptoires pour le convaincre. Mais nous n'en sommes pas là, heureusement : dans le cas de Jaufré Rudel, la *critique des beautés* peut aisément être conciliée avec la vérité.

*

Voir des articles s'occupant de notre problème : Grace Frank, *MLN* LIX, 526; Jeanne Lodz, *Rom.*, 71, 117; Irénée Cluzel, *Rom.*, 78, 86 et Diego Zorzi, *Aevum*, 29, 121. Je fais suivre ici mon compte rendu de cette dernière œuvre publié dans *Rom.*, 77, 109.

J'avais, en prenant position contre les explications soit biographiques, soit allégoriques du « chansonnier » de l'un des plus anciens troubadours, expliqué l'amour lointain comme paradoxe inhérent à la poésie des troubadours, inspiré par ce que j'appelais l' « *a priori* chrétien » : posséder comme si on ne possédait pas. La méthode que j'employais était 1° de grouper les expressions variées de ce sentiment (« posséder — ne pas posséder », « voir — ne pas voir », « voisin — lointain »), telles qu'elles se trouvent dans les poésies de Jaufré Rudel, 2° de les réduire à un dénominateur commun (précisément celui du « paradoxe ou *a priori* chrétien »), 3° de vérifier si cette réduction à un principe est une explication valable pour les autres détails de ces poésies — méthode que j'appelle, après Dilthey, celle du « cercle philologique » et que j'ai pratiquée dans d'autres études. M. Zorzi, de son, côté emploie une méthode un peu différente, mais qui lui permet d'arriver à une interprétation du troubadour semblable à la mienne, tout en ajoutant des observations originales et convaincantes : il choisit son point de départ dans un passage de la chanson *Lanquan li jorn son lonc en mai* (V dans l'édition Jeanroy) :

Dieus que fetz tot quant ve ni vai
E formet cest'amor de lonh,
(donne-moi de voir véritablement cet amour lointain).

M. Zorzi découvre, ce à quoi aucun de ses devanciers n'avait pensé, dans la définition toute particulière de Dieu (non pas le créateur *ex nihilo* du monde, des éléments, ni le créateur de la femme, de l'amour, mais « créateur de *ce qui va et vient* ») le rythme, attribué à la divinité, de l'amour du poète, qui, précisément, va (s'éloigne) et vient (se rapproche de son amour), qui aime « de loin » et de près en même temps. Autrement dit, ce que j'appelais l'*a priori* chrétien de cet amour est reconduit par le poète même à sa source : Dieu, qui a « formé » cet amour à son image, d'après son propre rythme. Ceci sera donc le thème clé du troubadour et les vers cités forment le « sommet » stylistique (l' « idea-vertice ») du petit « chansonnier » de Rudel : la poésie *Lanquan li jorn*, dans le réarrangement proposé par M. Zorzi, occupe la 5e place, celle de la « maturazione piena dell'*amor de lonh*, formato da Dio », c'est-à-dire l'avant-dernière (puisque la chanson *Quan lo rossinhols el folhos*, généralement considérée comme la dernière contient un nouveau motif, celui du pèlerinage). Après avoir fait l'ascension de ce « sommet », M. Zorzi redescend vers les autres poésies, qui forment la base de cette pyramide, et énumère tous les passages qui, sous une forme ou une autre, reflètent le rythme de l'amour qui « va et vient » (par exemple *Pres de lieis, si be·m suy de lonh ; quan drutz lonhdas er tant vezis*), particulièrement le passage... *trop son nostras terras lonh... e per aisso no.n suy devis*, réinterprété d'une façon nouvelle : « et pourtant je n'en suis plus séparé » (*devis*, participe de *devire*, « séparer »). L'auteur montre aussi que l'attitude du troubadour du XIIe siècle n'est pas discordante du panthéisme philosophique de l'École de Chartres : « tout amour reflue vers Dieu duquel il est un effluve », et que, à peu près deux siècles plus tard, Dante lui aussi conçoit le rythme de son âme au diapason du rythme divin, du « va-et-vient » de la roue céleste :

Ma già volgeva il mio disiro e il velle
si come rota ch'egualmente è mossa
l'Amor che muove *il sole e l'altre stelle.*

Je crois que la découverte, dans un des plus anciens troubadours, d'un lien rattachant le rythme de l'amour courtois (= lointain) au rythme de la création divine marque un grand progrès dans l'explication de la poésie de Jaufré Rudel ainsi que de la poésie amoureuse des troubadours. Mais ce qui m'intéresse particulièrement, c'est la diversité des méthodes par lesquelles

M. Zorzi et moi, tous deux se refusant à toute interprétation qui n'émane pas des poésies elles-mêmes, nous sommes arrivés à des résultats similaires (le sien allant au-delà de ce que j'avais pu trouver). L'auteur écrit sur ces deux méthodes (le catalogue des motifs constants — l'investigation de la « phrase-sommet ») : « Ambedue i sistemi ci sembrano legittimi : l'uno è di più generale applicazione, mentre il nostro può evidentemente giovare solo quando l'ispirazione religiosa di fondo sia reperibile alla superficie in forme esplicite. » Je dirais qu'au fond les deux méthodes se réduisent à une, celle du « cercle philologique » : que le critique ait été frappé par une répétition constante d'un motif *(amor de lonh)* ou par une expression tout à fait originale *(Dieus que fetz tot quant ve ni vai)*, dans les deux cas il a fait une observation dont il déduit un thème psychologique central, quitte à, ensuite, expliquer des détails jusqu'ici restés inobservés de l'œuvre poétique par ce même thème : et, en fait, M. Zorzi doit, pour montrer le rythme du « va-et-vient », énumérer à peu près les mêmes passages que j'avais invoqués pour le motif « loin-près ». Puisque le poète créant son œuvre suit un mouvement inverse (à partir du « dedans » de son âme vers « l'extérieur » de l'œuvre) de celui du critique (qui part du dehors de l'œuvre pour pénétrer à l'intérieur de l'âme du poète), nous trouverons en général, chez un poète qui veut exprimer un thème psychologique important pour lui, les deux mêmes possibilités : le recours à la répétition de ce motif important ou la formule originale qui condense son expérience — et même quelquefois les deux possibilités conjuguées, comme dans le cas de Jaufré Rudel. L'intensité du sentiment ou de l'idée de l'auteur se manifeste aussi bien par l'expression répétée que par l'expression originale et condensée [48].

Ainsi on trouve, chez le même Goethe qui a créé le terme allemand *Umwelt*, expression maximum de son expérience de l'être humain enveloppé par son milieu, nombre de passages dans lesquels il revient sur cette expérience personnelle. Peut-être y a-t-il plus de chances de trouver des formules originales condensant une expérience dans les auteurs modernes (qui s'efforcent d'écrire un style personnel) que chez les poètes médiévaux (qui suivent plutôt les préceptes d'une rhétorique impersonnelle), mais précisément à cause de la rareté d'un style personnel au moyen âge, la découverte par M. Zorzi d'une formule aussi dense d'intensité personnelle comme *Dieus que fetz...* chez un des plus anciens troubadours doit être accueillie avec gratitude : « personalissima voce quella di Jaufré Rudel, eppur voce di un'epoca », écrit M. Zorzi. On ne pourrait mieux dire.

On pourrait naturellement se demander comment Jaufré Rudel est arrivé à formuler l'essence de son Dieu par la phrase insolite *que fetz tot quant ve ni vai :* ses sources évidentes doivent être les passages de la Genèse faisant allusion à la création divine : I, 26 et 28; VII, 14 et 21 : « des expressions comme *omnis* caro, quae *movebatur* super terram, volucrum, animantium, bestiarum, *omniumque* reptilium, quae *reptant* super terram » (qui ont été condensées aussi par d'autres poètes : tout Allemand se rappellera le vers de Schiller *was da kreucht und fleugt*) ont fourni à Jaufré Rudel un schéma *omnia quae movent et reptant super terram*, qu'il a varié, selon le besoin de son grand thème, en « tout ce qui va et vient ». Je crois que la comparaison de la source avec l'usage individuel qu'en fait notre troubadour ne diminue nullement notre admiration pour la profondeur de sa pensée et l'élégance de son art.

*

J'ai supprimé, dans la réimpression de ma brochure de 1944, des polémiques plus détaillées contre les maîtres, morts depuis, Casella et Jeanroy. Je tiens à ajouter aujourd'hui que ce que j'entends par « déchristianisation » n'implique pas une contrepartie positive, à savoir une « propagande » pour la vie chrétienne, mais simplement la constatation de l'absence de *sensibilité* chrétienne chez certains critiques modernes.

*

Mme Rita Lejeune, dans *Studi in onore di Angelo Monteverdi*, 1 (Modène, 1959), pp. 403-442 (« La chanson de l' ' amour de loin' ») a analysé avec une philologie minutieuse et fine la poésie *Lanquan li jorn son lonc en mai*. En suivant aux vers 15-16 la leçon du ms. B :

> *Be.m parra joys quan hi querray*
> *Per amor Dieu*, l'amor *de lonh* [*au lieu de* l'alberc]
> *(La joie viendra bien quand je lui mendierai,*
> *Pour l'amour de Dieu, l'amour de loin.)*

et en reproduisant l'ordre des strophes de B (par rapport à C qui a servi à Jeanroy pour l'établissement de son texte) : I, V, IV, III, II, VI, VII, VIII, l'illustre romanisante de Liège obtient un sens divergent du mien : elle s'oppose nettement à l'interprétation de Mme Frank (amour de loin-allégorie de la Terre Sainte), mais croit à une chanson qui serait « une chanson de croisade en même temps qu'une chanson d'amour » : le poète

penserait vraiment à une croisade : le « pèlerin » qui voudrait être prisonnier *lai el renc dels Sarrazis* et qui demanderait l'hospitalité à sa dame serait un véritable croisé, et sa dame — une dame habitant vraiment en Terre Sainte. Ainsi le « recours à l'histoire » serait beaucoup plus nécessaire que je ne l'admettais.

Ce qui ne me convainc pas complètement, c'est l'ordre dans lequel apparaissent les désirs du poète : il voudrait d'abord (d'après la nouvelle strophe II) être captif des Sarrasins pour sa dame, ensuite (str. III) il *partirait* pour la guerre « triste et joyeux » après l'avoir revue (et dans la même strophe il penserait à « quand » il la reverra et aux distances entre lui, qui se trouverait donc encore en France, et la dame qui habite en Terre Sainte ?), puis (str. IV) il pense à « héberger » près d'elle, puis (str. V) il voudrait que sa dame contemple son bâton et son écharpe de pèlerin. Tout ordre est ici renversé : c'est les détails de V que le poète devrait d'abord mentionner, il aurait pu continuer avec IV et terminer avec ceux de III et II. Et puis, à concéder que « pèlerin » peut être dit pour « croisé », avons-nous des témoignages sûrs de passages où le croisé est présenté, non pas avec des armes, mais avec les attributs pacifiques du bâton et de l'écharpe ? Pèlerin = croisé, soit ! Mais pèlerin avec les attributs du pèlerin = croisé armé ?

Sur deux points je suis en désaccord absolu avec la savante belge : *ahis*, dit du désir du poète, au vers 47 ne peut pas signifier « haï »> « cruellement dénié » (transfert sémantique inouï), tout simplement parce que les rimes *pairis*, *jardis*, *aizis*, etc., excluent une prononciation — *its*, comme devrait l'avoir le participe de « haïr » au pluriel (et, inversement, *amatz* dans notre chanson rime toujours avec — *atz*, p. ex. *palatz*, jamais avec des reflects de — *anos*). La leçon *atahis* me semble donc préférable.

Mme Lejeune presse trop le sens des vers 47-52 : ce parrain qui a jeté un mauvais sort sur le poète, qui se sent condamné à aimer sans être payé de retour, ne serait personne d'autre que Guillaume IX d'Aquitaine, le prince-troubadour qui, dans ses poésies, s'était aussi déclaré *fadatz* (mais pas un parrain !), aimant sans être aimé, désirant ce qu'il ne peut atteindre et qui aurait fait hériter à Jaufré son propre malheur. Voilà vraiment trop d'ingéniosité. Inventer un rapport de parrain à filleul entre deux personnages littéraires, pour donner un tour nouveau à certains passages de leurs poésies, est-ce là le « recours à l'histoire » qu'on nous prêche ? Comment se figurer, dans une chanson d'amour, une malédiction contre un prince bien déterminé et connu, basée sur un rapport aussi personnel que le parrainage (qui ne pouvait être connu du grand public) ? Et Mme Lejeune n'a-t-elle pas vu que les allusions au parrain

n'avaient du mordant ou de l'humour que si la personne du parrain était *inconnue* : « si j'ai la malchance d'aimer et de ne pas être aimé, c'est assurément parce que j'ai eu un ogre comme parrain, qui m'a jeté un mauvais sort » ?

NOTES

1. C'est un vieux débat, déjà, qui s'est engagé, à travers six années de sympathie, entre Mme Frank et moi : les mêmes griefs contre la méthode biographique appliquée à des œuvres d'art *avant* d'avoir fait le tour de l'œuvre *en soi*, je pourrais les formuler contre son article tâchant d'expliquer par la biographie du poète « the wintry *mise en scène* des Lais de Villon » (*MLN*, 54, 125), article dont la conclusion me semble entièrement basée sur la conviction « a priori » que Villon a *voulu* révéler des événements de sa vie pratique et que la 'wintry *mise en scène*' n'est pas d'abord un procédé *artistique*.

2. Si nous pensons à la définition du chrétien par Pascal — le païen ne connaît pas le vrai Dieu et n'aime que la terre, le Juif connaît le vrai Dieu, mais n'aime que la terre, le chrétien connaît le vrai Dieu et n'aime pas la terre — le troubadour a trouvé cette géniale solution de représenter un être terrestre, la dame aimée, inondé de lumière divine et de le faire participer ainsi également au divin et au terrestre, sans tomber dans le polythéisme païen ni dans le dualisme juif.

3. Proverbe dérivé d'un texte tardif, l'*Imitation chrétienne*, cf. Guerlac, *Les citations françaises*. Mais peut-être est-il plus ancien.

4. Avouons que les conditions historiques du temps de Rudel se prêtent mieux à la théorie de Mme Frank, tandis que l'apparition plus tardive chez les troubadours (XIII^e siècle) de l'*allegoresis mariana* milite contre Appel.

5. Cet artiste de la biographie romancée me semble avoir fidèlement conservé le paradoxe troubadouresque de l'amour inassouvi : loin de ne plus comprendre l'esprit des croisades (comme pense Mme Frank), il a imaginé une réunion finale des deux amants à la Tristan *in articulo mortis* — la seule issue possible dès qu'on transporte l'attitude de la poésie amoureuse des Provençaux du plan lyrique sur le plan épique : la communion suprême des âmes au moment de la mort est la seule possibilité d'assouvissement qui puisse subsister dans un système d'idées (comme celui que professe cette poésie) excluant la vie de tous les jours partagée avec l'être aimé. Il faut bien comprendre que les *razos* sont elles aussi des œuvres d'art, non pas des œuvres scientifiques : ce ne sont pas des spécimens d'histoire littéraire avec le « biographical approach » des historiens littéraires scientistes d'aujourd'hui (ou d'hier), mais des *Künstlernovellen*, employant des matériaux biographiques en vue d'une fin artistique nouvelle, distincte de celle des poésies dans lesquelles elles puisent et avec lesquels elles ont en commun l'esprit. Le problème de la « véracité » a été mal posé pour ces *enromancements* : il s'agit plutôt de « vérité artistique ». — A relire les pages magistrales de M. Casella sur le « roman d'aventure » que la *razo* a extrait des poésies de Jaufré, qu'elle a placé dans le temps et l'espace,

en rendant 'visible' (épiquement) ce qui dans le lyrisme du troubadour n'était qu'aspiration intérieure.

6. Cf. *Flam.* (Levy s. v. *reclam*) :

Que vaus si'm trais *ab la* douzor
De son pres e de sa valor,
De que fag m'a aital reclam,
Que de set m'auzi e de fam.

7. Je défie n'importe qui de me fournir un passage de poésie amoureuse en ancien provençal (en dehors de l'école de Marcabru) où « doux » appliqué à l'amour ait un sens despectif! La même remarque s'impose plus bas au sujet de *joi*. En effet, ces deux mots sont souvent associés, cf. Bern. de Vent., XXX, 57: « *Dousa res* ben ensenhada, cel que 'us a tan gen formada [= Dieu!], men *do cel joi* qu'eu n'aten »; XLIV, « tan ai al cor d'*amor*, de *joi* e de *doussor* ».
— Qu'on ne m'objecte pas Rudel, V, 43:

Ver ditz qui m'apella lechay
Ni deziron d'amor de lonh,

où le pire des termes péjoratifs semble appliqué à l'amour! Le poète emploie le mot intentionnellement avec une sorte d'*antiphrase* paradoxale : « on m'appelle goulu, glouton d'amour lointain — eh bien oui, je suis glouton d'amour lointain *car nulhs autres joys tan no'm play Cum jauzimens d'amor de lonh* ». Sa gloutonnerie est toute métaphysique. En employant le mot bas, il accentue sa distance de toute affection physique. Cf. encore I, 8 : *D'un' amistat suy enveyos — quar no say joya plus valen c'or e desir* — le terme *enveyos* = *invidiosus*, voulument péjoratif, est neutralisé par le semi-religieux *orar* (je ne crois pas avec Casella à un *amor amicitiae*, « pura soggettività, che intuisce se stessa » etc.!).

Qu'on ne m'objecte pas non plus l'emploi de *dolzor conina* (> *cunnus*) et de *amor* péjoratif chez Marcabru : M. Scheludko a très bien montré dans *ZFSL*, LX, 283 que ce troubadour d'inspiration moraliste pense toujours à la dualité « bon amour — mauvais amour » (et, par conséquent, se place en dehors des troubadours courtois, par lesquels il est peu imité).

8. Appel a senti cette difficulté dans son interprétation allégorique : « *Dintz vergier o sotz cortina* aber hat der Dichter eingefügt, um, *freilich in recht bedenklicher Weise* [souligné par moi], sein doppelsinniges Spiel durchzuführen... » En effet, *recht bedenklich!*

9. Je me rallie donc à l'observation de G. Paris sur le dualisme évident dans ce morceau et ne trouve pas convaincante la thèse de Casella, pour qui la dame est toujours une allégorie du vrai Bien auquel aspire le troubadour, et qui, par conséquent, ne peut voir de solution de continuité entre les deux parties (l'amour lointain « può nella realtà convertirsi in amore di altra terra lontana : la terra dove Cristo... »). Je ne vois pas comment *mon bon guiren* pourrait être, non pas le Sauveur, mais seulement le « principio attivo che opera in lui [le poète]... e mettendolo, in armonia con se stesso » : à noter, v. 23, *guerimen* au sens de « salut » et la mention expresse du Christ v. 41 et de Dieu v. 37. Pour moi, la tonalité des termes religieux précis des strophes V-VI discorde avec celle des termes semi-séculiers (p. ex. du détail physique *que'l cors a gras, delgat e gen*) de I-IV. Au fond, la gratuité de l'amour mène aisément à l'abandon de cet amour « sans issue »! Guillaume IX dans son *devinalh*, pour le cas où sa dame rêvée lui viendrait à manquer, imagine une autre femme — Rudel, moins capricieux, plus dévot, voit le pèlerinage comme

issue suprême. D'autres troubadours emploient le cliché « si ma dame ne veut pas de moi, j'irai en exil » (ainsi Bernard de Ventadour, Appel, Chrest. nº 17), quelquefois combiné avec la mention d'un autre amour (*ibid.*, nº 45). Toutes ces attitudes d'abandon provoquées par les « raisins trop verts » ne devraient pas être prises trop au sérieux : ce sont les possibilités latentes dans le paradoxe troubadouresque, qui, de par sa nature, est basé sur « une situation intenable ». Le pèlerinage, l'exil, un autre amour — ou même la mort, sont des issues désespérées dans une situation voulue sans issue, obstruée.

10. Serait-ce une expression très naturelle dans le cas où la dame serait l'allégorie de la Terre Sainte ? Dirait-on : « L'Amérique est la plus belle femme, parmi les Européennes *et les Américaines* » ?

11. IV, v. 25 : E laus en *lieis et Deu* e lor.

12. Il est caractéristique de nos lexicographes modernes que ni Levy ni Appel (en opposition avec la pratique de Raynouard) n'incluent *man(n)a* dans leurs glossaires *provençaux* — le « mot savant », à leur gré peu intéressant, n'appartient pas à la langue puisqu'il est international! Quelle confusion de la civilisation médiévale universaliste avec les casiers de l'étymologiste du XIXe siècle!

13. Cette joie céleste fait rire : dans *La Div. Com.* les âmes du Paradis rient, cf. *Par.* V, 127; XVII, 36 sq. Quand un troubadour dit que la joie d'amour le fait rire, il exprime son sentiment de béatitude suprater-restre, mais nos éditeurs, probablement parce qu'ils n'y voient qu'une « simple métaphore », suppriment ce détail significatif : ainsi dans Jaufré Rudel, IV, 11, *ni per nuill joi aitan no ri* est traduit par Jeanroy « aucune joie ne le *réjouit* autant », et même par Casella : « nè d'altra gioia si *diletta* tanto ».

14. Il ne faut pas confondre cette idée avec celle de Marcabru, qui s'inspire plutôt de l'aigre sagesse de Salomon que de l'amour courtois (XLIV) :

Salomos ditz, eï es guirens,
C'al prim [l'amour] es dousa cum pimens,
Mas al partir es plus cozens,
Amar' es cruzels cum serpens

(= Prov. Sal., V, 4 : « amara quasi absynthium et acuta quasi gladius biceps ») (XVIII) :

Plus suau poing, qu'una mosca
Mas plus greu n'es hom sanatz.

Dans la poésie de Rudel nº IV (31-32) il y a un passage où M. Jeanroy propose d'interpréter *amor* = « amour coupable » : après s'être vanté de l'accroissement de sa valeur à la suite du retour à son véritable amour et nous avoir assuré qu'il ne croira jamais plus les *lauzenjador*, le poète écrit :

Qu'anc no fuy tan lunhatz d'amor
Qu'er non sia sals e gueritz,

ce que Jeanroy traduit : « car jamais je n'ai été plus éloigné d'amour [coupable] si bien que maintenant [?] j'en suis sauf et guéri. » Non : le poète veut dire qu'il ne s'est jamais tant éloigné de son vrai amour (idéal) qu'il n'eût maintenant plus de possibilité de retour (cf. pour le mouvement de la phrase III, 51-53).

15. Casella interprète bien : « Nessuno quindi lo compianga se egli resta in quell' ineffabile unità della sua vita profonda, che è movimento

spirituale verso ciò che lo innamora. » Sur l'envoi je diffère de l'opinion de Casella, voir plus loin.

16. Il faut dire ici que Jaufré Rudel est, dans l'art d'exposer son sentiment *dans le temps*, un des rares prédécesseurs de Dante. La plupart de ses confrères provençaux connaissent cette sorte de piétinement sur place qui donne à leurs poésies pleines de redites et de « rebrousse-chemin », à nos yeux du moins, un aspect statique et « ennuyeux ». Tout développement d'une émotion, suivant sa propre courbe à l'intérieur d'une unité poétique, manque, et il y manque même le fil logique d'un traité, auquel ces poésies sont souvent apparentées. C'est comme si la « situation sans issue » se reflétait dans une forme à jamais stagnante. Au contraire, Jaufré Rudel et, après lui, Dante savent suivre la courbe d'une *Erlebnis*, d'un moment vécu, dans une poésie qui est une sorte de « moment musical » et qui « a un commencement et une fin ».

17. Le fait si souvent remarqué que les poésies des troubadours, au contraire des poésies latines qui les ont précédées, ont le *Natureingang* (qui traite toujours du printemps) *au début*, me semble pouvoir être expliqué par une sorte d'apologétique chrétienne : on sait que le retour de la belle saison après l'hiver était l'un des arguments favoris de la philosophie grecque quand il s'agissait de prouver le renouvellement inhérent à la nature, alors que p. ex. saint Augustin attaqua ce biologisme et lui substitua l'idée de la création par un Être suprême, supérieur à la nature (cf. E. Frank, *Augustine and Greek Thought*, Cambridge, 1942). En assujettissant le renouvellement de la nature à l'idée de l'Amour et de l'Harmonie émanant de Dieu, les troubadours témoignent bien de leur christianisme : le renouveau est toujours un peu l'effet mystique de cette Résurrection pascale, telle que nous la décrit Fortunat (voir Scheludko, *ZFSL* LX, 261). (Ce christianisme foncier est naturellement, comme nous avons eu l'occasion de le dire si souvent, sécularisé chez les troubadours, puisque c'est la Dame qui usurpe la place de la divinité.) Dans la restriction vis-à-vis de la nature que s'impose la poésie des troubadours (en ne la traitant qu'en fond de tableau) il y a beaucoup d'esprit ascétique : la nature en elle-même n'est rien — M. Pongs, *Das Bild in der Dichtung*, I, 210, développe cette idée que le moyen âge chrétien considérait la nature en elle-même comme une distraction; témoin ce moine du *Hortus deliciarum* de Herrad von Landsperg qui tombe du dernier gradin de l'échelle menant vers le ciel, parce qu'il s'est laissé distraire de la douceur divine par la douceur des fleurs de son jardin : la nature n'est admise en général qu'en tant qu'elle « enseigne » les mystères divins (saint Bernard : « Des arbres et des pierres t'enseigneront ce qu'aucun maître ne te pourra faire entendre »). Le christianisme connaît donc une tendance vers, pour le dire avec les mots de Scheler, « eine ungeheure Entlebendigung und Entseelung der ganzen Natur ». J'ajoute le passage de saint Augustin qui rappela à l'« homme moderne » Pétrarque, devant le panorama qui s'offrait au touriste ayant fait l'ascension du mont Ventoux, le *reditus in se ipsum :* « *Et eunt homines admirari alta montium* et ingentes fluctus maris et oceani ambitum et giros siderum, et relinquunt se ipsos ». Le *Natureingang* « enseigne » l'harmonie universelle de l'amour divin, de laquelle se détachent les sentiments particuliers du poète : le fait humain et lyrique est placé dans le cadre de l'harmonie universelle émanant de Dieu. Il en va encore ainsi dans la première strophe de la *Nuit de Mai* de Musset, c'est-à-dire de la poésie ouvrant le cycle de ces *Nuits* qui glorifient la force *rénovatrice* que possède l'âme humaine de par un Créateur *bon :* cette première strophe est un *Natur-*

eingang style troubadour, faisant appel au renouveau dans la nature.

18. Je n'ai jamais cru à la vérité du vers *A thing of beauty is a joy forever :* il faudrait remplacer *joy* par *grief :* si une œuvre parfaitement belle, de la nature ou de l'art, nous fait « pleurer de joie », notre jouissance se complique du sentiment : « combien la chose parfaite n'est pas de ce monde! », du regret terrrestre dont elle se détache par exception. C'est ce qui produit aussi notre mélancolie « romantique » vis-à-vis de l'harmonie de la nature ou de la musique. Déjà Pétrarque a senti ce sentiment moderne devant le panorama du mont Ventoux : « *Suspiravi*, fateor, ad italicum aerem *animo potius quam oculis* apparentem. »

19. On peut comparer les poésies latines parallèles du moyen âge : p. ex. les *Verna femina suspiria* dans les *Cambridge Songs* (*Levis exsurgit Zephyrus*, — partout dans la nature il y a *gaudia*, mais la jeune fille soupire : *sola sedeo... nam mea languet anima*) et les *Carmina Burana* (*Tempus instat floridum — eia qualia sunt amoris gaudia* — mais cette Gretchen avant la lettre, enceinte et craignant la diffamation, soupire : *Iam dolore morior*, *Semper sum in lacrimis*). Qu'on étudie la transposition du motif lyrique en poésie narrative : dans son *lai* « Laüstic » Marie de France nous montre cette nature parfaite invitant à l'amour — et puis le crime contre l'harmonie amoureuse que commet le mari en tuant l'oiselet, la gorge vivante par laquelle la Nature répand ses louanges du Créateur.

20. C'est l'attitude qu'on a eue en effet vis-à-vis des pèlerins, cf. Peire d'Alvernhe (Appel, 80, 28) : [un jongleur] *semblaria us pelegris malautes, quan canta·l mesquis, qu'a pauc pietatz no m'en pren.*

21. C'est la même faute qui a causé la supposition d'une prison véritable qu'aurait endurée l'auteur du *Libro del buen amor*, alors que, comme je crois l'avoir prouvé, il ne pense qu'à la prison, toute métaphorique, infligée à l'homme pécheur par Satan.

22. G. Paris pensait même pour notre passage à un véritable coquillard, puisqu'il s'agirait d'un pèlerinage, non pas à Jérusalem, mais à Saint-Jacques. Et la phrase où Jaufré nous dit qu'il accepterait par amour de sa dame d'être prisonnier des Sarrasins serait « une simple manière de parler qui n'implique aucune intention d'aller dans leur pays ».

23. M. Casella a bien expliqué ce « parâtre » *(pairis)* qui *enaissi:m fadet* (cf. l'expression de Guillaume n°4 : *Qu'enaissy fu de nueitz fadatz*) par la nature paradoxale de l'amant dont le cœur et le corps désirent des choses différentes.

24. Cette abstraction « entité stylistique » a au moins autant de réalité que les abstractions de la grammaire (p. ex. le subjonctif) ou de la métrique (p. ex. le sonnet). Seulement, parce que les « entités stylistiques » doivent être établies pour chaque époque, chaque auteur et même chaque œuvre, il faut plus de flexibilité d'esprit et plus de sensibilité individualisante, plus d' « imagination précise » pour les découvrir. Une erreur due au même manque d'individualisation est celle que je discuterai un peu plus loin *(devinalh-fatrasie)*.

25. Cf. le même anéantissement de l'espace par le rêve de l'amoureux dans III, 33 sq. : le corps n'a « ni cime ni racine » loin de la dame, et l'esprit est avec elle si le corps repose « sous les couvertures ». Ainsi, chez saint Augustin, le lieu où se trouve Dieu est considéré « quasi locus ibi esset, qui non est locus, de quo solum dictum est quod sit donum tuum. In dono tuo requiescimus; ibi te fruimur. Requies nostra, locus noster. Amor illuc attollit nos » — le « lieu » où nous attire l'amour,

est un « non-lieu ». Augustin, dans sa théorie de la gravitation de l'âme vers son lieu « naturel » *(pondus meum amor meus)*, a soin de relever le caractère idéal de ce « lieu ». — Je ferai remarquer ici que « l'amour lointain » n'est pas chose isolée au moyen âge : Raymond Lulle, dans une « metáfora moral » insérée dans son roman *Blanquerna*, nous enseigne que l'amour est « mêlé » harmonieusement (comme une boisson ou comme le climat, d'après la conception grecque) de voisinage et de lointain : « Eguals coses son *propinquitat* e *lunyetat* enfre l'amich e l'amat; car conmesclament d'aygua e de ví, se mesclen les amors del amich e l'amat, e enaxí com calor e lugor s'encadenen en lurs amors; enaxí com essencia e esser, se convenen e s'acosten. » Dans ses *Prisons*, Marguerite de Navarre fait l'éloge d'une mystique (probablement Catherine de Sienne, v. *Dernières Poésies*, éd. Lefranc, p. 230) qui a donné au bien-aimé divin, au Christ descendu dans la chair, le beau nom *Gentil Loin Pres*.

26. Peut-être Guillaume a-t-il même combiné les traits d'énigmes latines différentes — puisque son *dreit nien* rappelle aussi la définition citée de *nihil*. Les énigmes citées par M. Scheludko se trouvent dans la *Disputatio Pippini cum Albiono* d'Alcuin (IX^e^ s.), publiée par Wilmans, *Zeitschr. f. d. Alt.*, XIV, 530. En étudiant ce remarquable traité philosophique sous forme de catéchisme (dans lequel l'éditeur a pu voir en 1869 « Albernes » — du saugrenu!), nous apercevons, à travers les questions et réponses, un esprit vraiment philosophique qui débat la question de la *réalité:* nous remarquons que la réalité de phénomènes irréels, devant l'impression de réalité au mot qui les désigne, est le sujet qui revient constamment (l'écho, l'image, le feu, le rêve, le néant — sont-ils des réalités ?), et la définition énigmatique choisie contient en général l'assertion en même temps de l'existence et de la non-existence. Le cas typique est celui-ci : Alb. « Quid est quod est et non est ? » — Pipp. : « Nihil. » — Alb. : « Quomodo potest *esse et non esse?* » — Pipp. : « *Nomine* est, et *re* non est. » La conscience du « réel irréel » est bel et bien un trait de l'esprit chrétien et médiéval, pour qui le monde invisible existe et le monde visible existe comme s'il n'existait pas. La méfiance des sens extérieurs s'exprime par un *vidi* six fois répété, alors que les choses vues sont les « irréalités réelles », p. ex. « *Nuper vidi* hominem stantem molientem ambulantem, *qui numquam fuit* » (solution de l'énigme : l'image dans l'eau) — l'élève doit exercer son œil intérieur. On peut comprendre la note médiévale quand on compare les sources de notre dialogue : Symposius avait présenté l'Écho comme une vierge chaste, réservée dans ses paroles; notre texte définit l'écho d'après le patron d'idées caractérisé plus haut : « *Quis est qui non est*, et *nomen habet* et responsum dat sonanti ? » Nous comprenons maintenant combien l'esprit énigmatique est apparenté à celui du rêve et combien facilement les énigmes que propose la vie au chrétien peuvent se transformer en poésie du rêve. La poésie de Rudel est *in nuce* présente dans la *Disputatio* d'Alcuin.

Le paradoxe de la vie chrétienne mène aussi à l' « esprit », à cet « esprit français » dont nous avons parlé dans le texte : nous ne serons pas autrement surpris de trouver des réponses paradoxales et « spirituelles » dans notre *Disputatio:* la condition de l'homme sera ainsi définie sept siècles avant Pascal : « Quid est homo ? » — « Mancipium mortis, transiens viator, loci hospes. » — « Quomodo positus est homo ? » — « Ut lucerna in vento. » — « Quid sunt pedes ? » — « Mobile fundamentum » — chaque réponse est un paradoxe comme le *roseau pensant !* Alcuin « fait de l'esprit » comme Guillaume IX et, *quod erat demonstrandum*, l' « esprit français » découle de l'esprit chrétien, qui voit le paradoxe de l'existence humaine. Les définitions que donnent les

Français depuis le XVIII^e siècle de leur « esprit » (Voltaire : « Tu as des idées combinées, tu dis esprit »; Rivarol : « L'esprit est, en général, cette faculté qui voit vite, brille et frappe. La vivacité est son essence; un trait et un éclair sont ses emblèmes »; Lanson : [la forme exquise de l'esprit français], « c'est cet esprit sans épithète, fine expression de rapports difficiles à démêler, qui surprend, charme et parfois confond par l'absolue justesse, où l'expression d'abord fait goûter l'idée, où l'idée ensuite entretient la fraîcheur de l'expression »; Thibaudet : « L'esprit clair et précis, oratoire et raisonneur, délicat et sceptique, qui tisse les mailles souples, fines et sèches, du génie français ») ne sont possibles que depuis l'avènement du cartésianisme : depuis le règne de la Raison l' « esprit » en France ne plonge plus dans la pénombre de la vie de rêve du chrétien, mais adoucit en quelque sorte la tyrannie de cette reine absolue. Toujours est-il que c'est l'esprit du paradoxe chrétien qui a rendu possible l' « esprit » français moderne, l'aperçu rapide de situations complexes — et même la vivacité du scepticisme. Alcuin était un sceptique brillant vis-à-vis de la vie! Un autre dérivé séculier de l'esprit qui nie la vie, est le *concetto* précieux ou baroque, qui « fait de l'esprit » avec la vie : le *mobile fundamentum* (= pedes) d'Alcuin anticipe le *conseiller des grâces = miroir*.

27. Erreur impardonnable de la part de l'illustre historien de la littérature médiévale : comment n'a-t-il pas vu la différence entre un moule d'idées consistant à contraster des faits incompatibles seulement dans *l'esprit* du troubadour *(no suy estrains ni suy privatz — amigu'ai ieu, no sai qui s'es — anc non la vi et am la fort)* et cet autre moule d'idées qui consiste à juxtaposer des détails *physiques* incompatibles (*Fatrasies d'Arras* du XIII^e siècle : *Biau tens de pluie et de vent Et cler jor par nuit obscure Firent un tornoyement*, cf. L. E. Arnaud, *French Nonsense Literature in the Middle Ages*, diss. de New York, 1942)?

28. Je ne sais s'il n'y a pas une note de pessimisme heideggérien dans cette phrase de l'explication, d'ailleurs fine, de M. Casella :

> Quello che egli [Guill. IX] sente è il vuoto, il vuoto incolmabile, senza giungere, per vie traverse, la nota di una passione che dice il vuoto della sua anima.

A lire M. Casella, on penserait à la *Grundbefindlichkeit* de l'homme selon Heidegger, l'Ennui — or rien n'est plus lestement enlevé que le *devinalh* de Guillaume, où le poète se moque de son imagination et de la dame (qui n'est pas celle « de son cœur »), et qui se plaît à l'envoi d'un « rien » par des canaux compliqués *(trametrai lo a selhui que lo'm trametra per autrui... Que'm tramezes...)*. Nous verrons plus tard que M. Casella fait complètement abstraction *du ton* d'une poésie. Je crois que, par M. Scheludko et son analyse vraiment philologique d'un genre médiéval, nous sommes à même de comprendre réellement la technique du *devinalh*.

29. Je n'admets donc ni (avec Ramiro Ortiz et Scheludko) l'influence directe du *devinalh* de Guillaume IX sur la poésie de Rudel, ni (avec Casella) l'élaboration parallèle d'un même sujet, mais l'influence du style et de l'atmosphère du *devinalh* sur Jaufré.

30. L'insistance sur le « non-voir » veut dire que Jaufré Rudel tue en lui-même la *concupiscence*. Car « voir », pour Aristote le désir naturel de l'homme, est l'attribut prépondérant pour saint Augustin (*Conf.*, X, 35) de la « curiosité », c'est-à-dire de la concupiscence; la vue a selon lui le primat sur les autres sens dont elle peut usurper la place — : *Utimur enim hoc verbo etiam in ceteris sensibus cum eos ad cognoscendum intendimus* [on dit *vide quid sonet, oleat, sapiat, quam*

durum sit, alors qu'on ne peut pas dire *audi quod rutilet, olfac quam niteat*, etc.]. *Ideoque generalis experientia sensuum concupiscentia sicut dictum est oculorum vocatur*. D'autres troubadours ne se lassent pas de proclamer que le vrai amour (idéal) entre dans l'âme par les yeux (cf. pour l'histoire de cette théorie, également ancienne, des affections de l'âme, Wechssler, *Kulturproblem des Minnesangs*). Jaufré Rudel est plus spiritualiste, plus augustinien.

Contrairement à la critique de l'amour courante depuis La Rochefoucauld à travers Chamfort jusqu'à Proust (« on ne possède rien dès qu'on aime »), ce troubadour nous dit : On ne possède qu'en aimant.

31. Je ne comprends pas bien comment Casella, tout en reconnaissant l'identité du motif, développé d'après les « normes de l'école » d'une façon différente dans les deux poésies, peut dire que, tandis que Jaufré « s'arresta alla contemplazione dell' immagine » (ce que j'approuve), Guillaume IX :

> invece anela di sostituire all' immagine femminile che ha dentro di sè, la presenza reale e la conoscenza affettiva della donna che ama. La differenza non è lieve; e non va punto trascurata. Ognuno è quello che è il suo amore. Ognuno è l'anima de' suoi proprii sogni.

Ainsi Guillaume IX deviendrait un matérialiste de l'amour, ce qui serait en contradiction avec la théorie spiritualiste que M. Casella embrasse dans le reste de son article. Mais Guillaume me semble ici se moquer plutôt de la gratuité de son rêve : si je vois telle femme en rêve, c'est bien; si je ne la vois pas, c'est également bien, j'en puis imaginer une autre plus idéale... C'est la glorification capricieuse de la puissance créatrice du rêveur, qui peut enfanter un nombre illimité d'images. Guillaume IX *se sent supérieur* à ses rêves — aucun séparément ne circonscrit, n'épuise sa personnalité, qui peut en créer d'autres. Jaufré *se soumet* à son rêve d'amour « fatal ». Les deux poètes préludent à deux tendances romantiques, qui se trouvent réunies dans Musset et Heine — chez qui tantôt l'esprit, tantôt le besoin de fatalité dominera.

L'emploi dans les deux poésies du verbe *fadar* dont j'ai parlé plus haut me semble illustrer cette différence d'attitude : Guillaume IX dit qu'*enayssi fu de nueitz fadatz, Sobr'un puez au* (il a trouvé son *vers* « en durmen sobre chevau ») — le *fatum* qui a engendré ce rêve est plutôt le caprice d'un moment. Chez Rudel (dans la strophe considérée comme apocryphe par G. Paris) il s'agit du vrai *fatum:*

> Mal me faderon mey pairi (« *mes parrains* » — *c'est-à-dire* :
> « *je suis condamné dès ma naissance* »)
> *s'amor m'auci per lieis que m'a.*

Je dois placer ici mon opinion sur la tentative de M. Casella de prouver authentiques les deux strophes que G. Paris et Jeanroy ont considérées comme apocryphes : elles sont dans le ms. C, intercalées après la strophe IV (authentique) — et la mention de *amor lonhdana* dans l'une d'elles (si authentique) serait pour nous une preuve irréfutable de l'appartenance de toute la poésie n° VI au cycle de l'amour lointain :

> *Un' amor lonhdana m'auci*
> *e'l dous dezirs propda m'esta,*
> *e quan albir qu'en me'n an la*
> *en forma d'un bon pellegri*
> *mey voler son siei ancissi*
> *de ma mort qu'estiers no sera.*
> *Peyronet, passa-riu, di li*
> *que mos cors a leis passara*

e si li platz alberguar m'a
per que'l parlamen sera fi.
Mal me faderon mey pairi
s'amors m'auci per lieis que m'a.

Les strophes V et VII qui suivent considérées comme authentiques par tous les critiques, contiennent l'idée de l'impossibilité de jamais jouir de l'amour de la dame, de sa « neutralité », de l'excellence de ce *vers* qui devra être répandu en Quercy et dans le comté de Toulouse.

M. Casella revient par deux fois à ces strophes, d'abord pour montrer qu'elles sont tout à fait dans le mouvement d'idées de la poésie, que celle-ci demande même ces strophes, et il corrige ligne 5 ainsi : *mei voler son siei enaissi* en traduisant : « tutte le mie ansie sono quelle cose della mia morte; la quale del resto non averrà » et il interprète 7 : « il mio cuore farà il passaggio con lei » (« che non è quello d'oltretomba, ma quello d'oltretempo ») — et, une seconde fois, pour reprocher à G. Paris de s'être rendu coupable d'une sorte de *petitio principii*, en niant l'authenticité de strophes, qui ont le seul tort de concorder avec la *razo* et d'établir l'historicité de celle-ci (que G. Paris conteste), et en tâchant de prouver que dans ces strophes il n'est parlé ni de la mort pressentie par le troubadour (ce que G. Paris ne pouvait s'expliquer chez un croisé « jeune et en pleine santé ») ni de la croisade.

Ce que nous pouvons retenir de l'argumentation de M. Casella, c'est que les deux strophes sont en parfaite harmonie avec l'esprit des autres chansons du cycle : si elles sont l'œuvre d'un jongleur postérieur, comme le veut G. Paris, il a, de son côté, vu le trait d'union par lequel nous, Casella et moi, aimons à relier VI à II et V : *en forma de pellegri* est une hypostase excellemment bien définie de l'âme du poète; les antithèses *lonhdana — propda, me'n an la — ma mort, m'auci — m'a* cadrent avec le paradoxe rudellien; le dédoublement de l'âme en *albir (= arbitrium)* et *mey voler (= desideria)* répond à l'auto-analyse constante du poète, etc. G. Paris a évidemment tort de trouver surprenante la hantise de la mort, puisque le poète nous dit que son intellect lui conseille d'aller rejoindre la dame, tandis que ses désirs charnels sont comme des assassins (v. plus bas) soudoyés par elle pour le tuer — façon toute métaphorique, naturelle chez le poète, de dire que ses désirs charnels le tuent, lui qui aimerait tant vivre et la voir.

Et pourtant, vis-à-vis des autres objections de G. Paris contre nos strophes, M. Casella se comporte avec une désinvolture, je dois le dire, impardonnable : comment la strophe sûrement authentique pourrait-elle suivre la deuxième de nos strophes, qui a l'air d'un envoi, donc d'une fin de poésie, et dont le ton plaisant jure avec V, qui, à son tour, est au diapason de IV? Ensuite, Casella ne s'occupe pas de l'argument formidable militant pour G. Paris, de *ancissi*, mot devant être compris comme « les assassins » dans ce passage, mais qui, d'après G. Paris dont la documentation historique est, de l'aveu de M. Casella lui-même, impeccable, ne se trouve pas attesté avant 1180 (Rudel est censé avoir pris la croix en 1147) — et, en effet, M. K. Lewent, qui a récemment traité de ce motif anc. prov. (sans d'ailleurs mentionner notre strophe) dans *Neuphil. Mitt.*, 1937, p. 31, n'a pas de textes plus anciens. Allons-nous vraiment abandonner l'excellente interprétation de Suchier *ancissi* = « les Assassins » (dont l'emploi métaphorique concorde d'ailleurs avec l'emploi du mot chez Gu. de Bornelh d'après M. Lewent : ce sont des *sbirres* ou *bravi* soudoyés par la dame pour tuer le fidèle serviteur), pour nous contenter de l'à-peu-près imaginé par M. Casella (texte hypothétique qui n'est ni du provençal ni même de l'italien : « le mie ansie sono *quelle cose* [!!] della mia morte » : le vers suivant a évidem-

ment le sens : « cela n'en sera pas autrement » — ma mort est inévitable; je ne comprends pas la correction, lourde de sens abscons, proposée pour le vers 7)? Et maintenant, après avoir constaté ces incongruités, nous pouvons nous laisser aller à l'impression que la seconde strophe, après tout, pourrait être un démarquage des autres poésies. L'idée centrale de l'amour non vu, non joui, etc., est bien suffisamment rendue par la poésie, telle que l'impriment nos éditions critiques.

S'il faut donc selon moi retrancher ces strophes, il reste que cette réélaboration postérieure est l'œuvre pleine de goût d'un commentateur d'après 1180, qui, à trente ans de distance, comprenait merveilleusement bien le paradoxe qui est à la source de la poésie de Rudel, comme cent ans plus tard la biographie témoignera de la survie de ce problème, rattaché par le biographe à la personne empirique de troubadour. Ces deux témoignages jalonnent la courbe de la compréhension, par le public, de la poésie si originale et si hermétique de Rudel — et ils prouvent que l'interprétation offerte par des modernes comme M. Casella et moi était bien *la leur* — ce qui consolide notre position en tant qu'historiens.

32. Veut-on une preuve de la persistance de la technique du *devinalh* et du paradoxe réel-irréel dans la poésie moderne? Voici une poésie de l'Espagnol contemporain Luís Cernuda, *Como leve sonido*, qui est comme une réédition des poésies des troubadours :

... Como esta vida que no es mia
Y sin embargo es la mia ;
Como este afán sin nombre
Que no me pertenece y sin embargo soy yo ;
Como todo aquello que de cerca o de lejos
Me roza, me besa, me hiere,
Tu presencia está conmigo fuera y dentro,
Es mi vida misma y no es mi vida,
Así como una hoja y otra hoja
Son la apariencia del viento que la lleva.

C'est le sentiment « baroque » qui se perpétue encore aujourd'hui en Espagne — sentiment qui était général à l'époque baroque en Europe (Angelus Silesius, XVII^e siècle : « Ich weiss nicht was ich bin, ich bin nicht was ich weiss : *Ein Ding und nicht ein Ding*, ein Tüpfelchen und ein Kreis ») et qui en dernier lieu est un de ces traits de l'âme médiévale que la Renaissance n'a pas pu déraciner en Espagne.

33. Je ne suis pas d'accord avec M. Casella quand il écrit :

> L'intuizione sentimentale si amplia, si specifica e si raccoglie in una visione oggettiva. Ed è il ricordo della dimora della sua donna : un ricordo di cose, ma tutto impregnato di soggettività, perchè investito e trasfigurato da un sentimento che non sa staccarsi in alcun modo da se stesso.

Ce poète devient ainsi un Narcisse retrouvant partout sa propre image — mais verrait-il vraiment seulement soi-même dans le lit où repose cette dame, dans le palais médiéval avec ses tours, et dans le mari qui est pourtant un *gilos* (je vois, v. 45, dans le pluriel *gilos brau* une allusion un peu voilée au vieux jaloux de mari)? Ce sont pourtant des détails très graphiques : ce *jay* suggère un « lit » et c'est un détail pénible à imaginer pour le poète (nous rappelons que, par le regard que jette saint Alexis sur le lit nuptial, le moyen âge a assez prouvé sa capacité de donner à une « chose » sa valeur symbolique). Je crois que nous ne gagnons rien à supprimer toute évidence d'objectivité : cet amour se meut sur une courbe qui part et s'éloigne de celle-ci (dans notre poésie, le poète dit que, dormant lui-même « sous la couver-

ture », — détail graphique — il sent son corps et son esprit migrer vers la dame); c'est la gageure imposée au poète que de devoir « s'éloigner » du palpable, mais le palpable reste là pour mesurer le parcours de son évolution. Casella ne voit que subjectivisme, alors qu'il y a subjectivisme évoluant *à partir de l'objectif*.

Je n'oublie pas l'image paradoxale du cheval du poète qui, plus il se rapproche de la dame, plus il s'en éloigne (va *a reüsos*, à rebours) — image de cette gratuité d'un amour affranchi de tout pragmatisme et image de sa folie, si l'on veut appliquer la norme de la raison. Beaucoup de troubadours répéteront et varieront cette métaphore et Lancelot sera l'incarnation de la folie amoureuse, qui n'est rien d'autre que « l'irréalité réelle » d'un sentiment fort, poussé au paroxysme. Nous avons dans ces vers de Jaufré Rudel le *topos* du « monde à rebours » et des *disparates* (« verkehrte Welt »), dont Curtius, *ZRPh* LVIII, 154 sq., voit les antécédents dans l'*adynaton* ancien et les discussions scolastiques sur des *impossibilia* — ce *topos* serait ici appliqué à l'amour comme chez Arnaut Daniel (cité par Curtius — évidemment Jaufré Rudel a précédé Arnaut Daniel) : ces folies que s'attribue le poète aimant contribuent à l'irréalisme de cette poésie et mènent en droite ligne au développement de l' « esprit », à ce jeu de l'esprit fonctionnant à vide devant l'irréalité dont je parle plus haut.

34. Ici encore, nous autres philologues, nous pouvons apprendre des théologiens, qui, pour expliquer la parole de Dieu, ont dû approfondir des problèmes de style : Jülicher nous éclaire sur la méthode de substitution qui est demandée au lecteur d'une œuvre allégorique : « Nicht vergleichen soll ihr Leser, sondern ersetzen. »

35. Je ne sais trop ce que peut signifier le terme « réalisme » appliqué au moyen âge. Veut-on exprimer la conformité avec la réalité de la vie, on ne pourra alors pas en exclure la réalité de tendances mystiques, religieuses, guerrières ou plus généralement de tendances « idéalistes », de tendances vers l'exemplaire dans l'âme humaine : le terme « réalisme » semble vouloir impliquer que l'homme-minima, peu idéaliste, est l'homme véritable — philosophie désabusée, attitude désespérément nivelante du « stupide XIX^e^ siècle » que le moyen âge ne connaît généralement pas. Veut-on par contre indiquer par ce terme une certaine évidence vitale de la présentation artistique, qui nous fait l'impression du « vu, palpé, senti », on ne pourra pas nier que, si la poésie des troubadours n'en est pas particulièrement pourvue, en revanche des œuvres comme, par moments, le roman de Flamenca, les lais de Marie de France, Joinville et, toujours, Dante, peuvent pleinement nous donner cette évidence de la vie réelle — mais alors le terme platonicien *mimesis*, employé par M. Auerbach, s'imposerait plutôt pour des besoins de clarté. Qu'enfin on veuille indiquer par « réalisme médiéval » la conformité de l'œuvre artistique avec les événements de la vie pratique de l'auteur — on commettra alors la faute d'attribuer une attitude autobiographique à des poètes qui n'ont visé qu'au suprapersonnel, au général : nous n'avons qu'à étudier la stylisation idéaliste (légendaire, romanesque, etc.) de la matière biographique dans des œuvres médiévales censées être des mémoires (p. ex. Villehardouin) ou dans des biographies romancées, comme la *Vie* de saint Thomas de Cantorbéry ou de Gilles de Chyn, pour nous convaincre de la vanité du « biographic approach ».

36. Ce qu'on peut reprocher à M. Casella, c'est que, exaspéré par l'incapacité des philologues de lire véritablement, c'est-à-dire de se laisser pénétrer par l'atmosphère — apriorique! — des poésies, et

par leur tendance à les atomiser selon l'esprit de la lexicologie positiviste, il donne, lui, dans l'extrême opposé, qui est de ne pas assez *adhérer au mot à mot du texte*, dont l'analyse pourrait soit confirmer, soit invalider l'impression générale que le commentateur a gagnée par une lecture approfondie. Le philologue doit pourtant d'abord partir du détail linguistique extérieur et procéder vers le centre spirituel de l'œuvre que les mots lui permettent d'entrevoir, *et puis revenir sur ses pas* pour contrôler si le principe spirituel que son premier mouvement lui a appris « informe », explique véritablement les mots du texte. Sans cette « loi d'aller et de retour », sans ce mouvement « centripète-centrifuge » que, d'après Schleiermacher, Dilthey a appelé le « Zirkel des Verstehens in den Geisteswissenschaften », il n'arrivera pas à rendre compte des *deux* éléments réunis dans toute œuvre d'art, de son esprit et de sa lettre. M. Casella est grandement supérieur à la *Buchstabenphilologie* de l'école Jeanroy, mais il ne se sent pas également obligé de contrôler son intuition sur les mots précis, qu'après tout les poètes qu'il étudie ont dû choisir avec soin. Il en résulte pour le lecteur philologique des travaux de M. Casella une impression pénible, à peu près celle qu'ont eue les poètes médiévaux devant leurs héros hérétiques : « Quel grand baron s'il était chrétien ! » — Quel grand philologue s'il ne méprisait pas la "philologie de la lettre" ! » Dans ce mépris du « mot à mot » il y a un point qui doit particulièrement nous choquer : M. Casella ne tient, ni dans son *Don Quichotte*, ni dans l'article qui nous occupe, assez compte de la tonalité des œuvres : une œuvre confinant à la plaisanterie est traitée avec un sérieux et une lourdeur, une *Weltanschaulichkeit* qui font, chez le professeur florentin, une impression de germanisme caricatural : et en effet, sous la carapace de son jargon pseudo-médiéval nous voyons apparaître le démon de la « Existenzialphilosophie » de Heidegger : Mme Frank a noté un exemple de cette spiritualisation ridicule, toute gratuite de la part de Casella (I, 12 : *que'l cors a gras, delgat e gen*). Un autre exemple de l'élimination complète par C. de toute considération du ton de style : les vers de VI (de la poésie du *devinalh*) : *E quan mi resveill al mati Totz mos sabers mi desva, a a* reçoivent le commentaire surprenant : « L'esperienza è vitale. È pura passione impressa. *È un dolore profondo e oscuro...* » Pas un mot de ce *a a* ricanant, ironique, qui dissout le thème en jeu ! De même, les *gaps* de Guillaume IX sont, sans humour, définis comme « conoscenza affettiva e sperimentale di una realtà che si vive » ; l'aventure avec les deux dames, dont Guillaume dans V nous dit *Tant las fotei com auziretz*, est évidemment un exemple de l'amour « vilain », non courtois, mais ce professeur puritain égaré dans le pays des *barzellette salaci* nous dit sans sourciller de ces « images » : « Le raffigurazioni, in cui l'arte di Guglielmo IX indugia, si stringono tutte a particolari concreti e non ammettono [!] sottintesi voluttuosi... Le espressioni esagerate [!] rispondono all' intuizione di una realtà autonoma ed essenzialmente variata » — pourquoi ne pas avouer que ces images sont sensuelles jusqu'à la grossièreté, mais traitent pourtant d'un thème intellectuel ? C'est chez un compatriote de Croce l'insensibilité totale aux valeurs d'expression et la surévaluation du contenu aux dépens de la forme. Pourquoi devenir victime de la Scylla allemande rien que pour éviter la Charybde italienne ? Toute la conception du troubadourisme vient à souffrir de cette négligence de l'élément mondain ou séculier, pourtant présent et qui avait été surévalué par l'école opposée : cette poésie devient une pure *Weltanschauungsdichtung*, sans attaches dans un monde de « société ». De ce fait, un des paradoxes essentiels de cette poésie, la transposition de « l'avoir comme si on

n'avait pas » sur le plan d'un amour *dans ce monde*, disparaît. Il est tout à fait logique que M. Casella « spiritualise » le vers cité plus haut *que·l cors a gras, delgat e gen* — sa dame à lui n'a vraiment pas de corps, puisqu'elle n'est qu'une « intention » du poète, alors qu'en réalité chez Jaufré la dame est vue *avec un corps*, et que c'est le poète-martyr qui doit macérer son corps jusqu'au point de refuser ce qui en lui tend à l'accouplement charnel — tourment plus grave, tourment presque monastique : avoir la vision précise du charnel — et rester chaste!

Tout admirable qu'est l'insistance continuelle de M. Casella sur la « valeur ontologique » de l'amour dans la poésie des troubadours, il ne faut pas oublier que ces poètes, tout en extériorisant leurs sentiments, voulaient nous donner l'impression, aussi bien que de la réalité de leur sentiment amoureux, de celle de l'objet : c'est pourtant une dame *réelle*, présentée d'une façon abstraite bien entendu, mais une dame que nous devons concevoir en chair et en os, qu'ils dessinent. Je crois donc que la tentative de M. Casella de réduire la dame à une sorte de seconde voix dans le poète va trop loin — au fond elle aboutit, comme celle d'Appel-Frank, à admettre une allégorie intellectualiste et à méconnaître les valeurs directement lyriques de la poésie rudellienne.

> L'oggetto *(selha ren)* verso il quale si volge ansiosamente il cuore del poeta, *è quell' altro se stesso che emana da lui* ed è presente in lui. E quell' altro se stesso verso il quale si piega con desiderio di un bene che gli è consustanziale e che già ama;... Ma ciò che il poeta ama, secondo l'essere intenzionale di conoscenza, *è la forma del proprio essere.*

Ici, il me semble, la théorie augustinienne de l'auto-émanation de l'amour a transformé dans l'esprit de M. Casella l'image de la dame : c'est pourtant *elle*, et pas un moi narcissiquement dédoublé, qu'aime le troubadour. La dame, selon M. Casella,

> è un' immagine : una visualizzazione intensiva, una somiglianza — come ha già detto agostinianamente Guglielmo IX — del suo stesso amore. *Simile producit simile.*

Mais où Guillaume IX a-t-il émis cette idée augustinienne ? Dans son chapitre sur ce poète, M. Casella semble nous le dire :

> Ciò che l'amore conosce in vista della bellezza che lo ha dilettato essenzialmente, è una rassomiglianza di se stesso (VIII, 33-34; cf. v. IX, 46) : una *similitudo*, come dice sant'Agostino, o *ratio* o *idea*, che gli permette di tenersi e di esser fuori del nulla.

La façon de citer de M. Casella nous induirait à penser que Guillaume IX a exprimé par deux fois l'idée *simile producit sibi simile* — mais ce que nous trouvons en réalité dans les deux passages, ce ne sont que des mots tirés de la racine *similis*, sans l'idée importante que M. Casella veut y voir; le vers VIII, 33 : *Qu'anc no cug qu'en nasques semble En semblan del gran linh n'Adam* signifie, d'après ce que dit M. Casella lui-même dans un autre passage, « semplicemente che nessun uomo da Adamo in poi, ha vissuto un amore pari al suo » *(= semblable)*, et le vers IX, 46 : *No l'aus m'amor fort asemblar* signifie, d'après le même Casella, « farle presente in immagine il mio grande amore » — il prend soin de nous expliquer, il est vrai, qu'*assemblar* veut dire « dar una rassomiglianza (o *similitudo*) del proprio amore, che è poi, nell'essenza, lo stesso amore che emana dal se stesso », mais la dernière phrase est une addition toute gratuite, puisque le verbe *assemblar*, « façonner, manifester par ressemblance ? » > « dire métaphoriquement » ne dénote pas autre

chose que la conformité de l'expression de l'amour à la chose exprimée (l'amour) — la *similitudo* est donc ici plutôt le terme technique de la rhétorique que l'idée augustinienne. Or, si cette idée est absente de la poésie de Guillaume IX, elle le sera *a fortiori* dans Rudel, chez qui les *assemblar, semble* ne se trouvent pas — et nous pouvons aller plus loin : nous devons résolument écarter l'hypothèse, basée sur une mauvaise interprétation philologique, de la dame-écran cachant une seconde voix émanant de l'âme du poète. De même, quand Guillaume IX dit de la douleur amoureuse qu'il a imaginée en rêve :

Per pauc no m'es lo cor partitz
D'un dol corau ;
E no m'o pretz una soritz,
Per sanh Marsau,

Casella nous enseignera que dans une belle représentation de « questa stessa esperienza d'amore, come passione oscura », Cavalcanti attribuera cette passion à Mars, la planète des martyrs : « il che ci spiega in certo modo [!] il san Marziale invocato da Guglielmo IX ». *Accidenti !* Cavalcanti n'est pas Guillaume IX et Mars n'est pas saint Martial — cette sorte de philologie impressionniste et grossière ne va pas convertir un Jeanroy — *ci vuol altro !* Mais ce qui est le plus curieux, c'est que, pour arriver à un rapprochement aussi hasardeux, Casella néglige complètement la saute de ton que se permet le grand seigneur Guillaume IX, qui fait alterner avec l'expression du *dol corau* le ton fanfaron : cf. *...una soritz* et la mention du saint familier du Languedoc (cf. Appel, nº 87, 57) : on sait que jurer est vulgaire et que la variation des invocations de saints (particulièrement à la rime) est un trait de la farce.

37. Il faut faire une place à part au poète allemand Rudolf Borchardt, qui a su discerner les individualités dans l'école des troubadours et rendre par ses traductions archaïsantes ce qu'il y a de mâle, de hérissé, d'individualiste dans le style des maîtres de l'école : *Die grossen Trobadors* (1924). Dans son épilogue il appelle la poésie provençale, par des mots qui rappellent Raynouard, « la première grande poésie originale de l'Occident et la mère des autres », « une des conditions primordiales de la conception de cette Europe que Novalis a identifiée avec le christianisme » : « elle appartient aux mines et trésors... profonds de notre propre culture nationale... elle appartient... aussi bien à l'histoire allemande qu'Homère et la Bible. » Borchardt la voit parallèle à Amos, Déborah, Kallinos, Mimnermos, Simonide, Pindare, les anciens Arabes. Il a su aussi déterminer dans une magistrale petite épigraphe à ses traductions de poésies de Jaufré Rudel le lieu historique de Jaufré Rudel :

> Entdeckung der Seelenform « amor de lonh » und « amor de terra lonhdana » : Anfang der europäischen Sehnsuchtslyrik. Lied und Dichter werden mythisch.

On ne saurait mieux dire en moins de mots. Il a aussi vu plus clairement que Mme Frank la différence syntaxique des deux expressions, puisqu'il traduit la première *Minne-ins-fern*, la seconde *Herzminn über Land-in-weiten* — la véritable philologie résiderait-elle chez les poètes ?

38. Le mot est de Péguy, qui dès 1910 pressentait l'avènement d'une époque où « la première fois dans l'histoire du monde — tout un monde vif et prospère, paraît prospérer contre toute culture », où un « mouvement de dérépublicanisation de la France est profondément le même mouvement que le mouvement de sa déchristianisation » (*Notre Jeunesse*, p. 46).

39. L'article très original de M. I. Feuerlicht, « Vom Ursprung der Minne » (*Arch. rom.*, XXIII), ne me semble pas signifier un progrès décisif dans notre compréhension de la poésie des troubadours : c'est encore une « genèse » qu'il nous propose, cette fois une genèse freudienne : les sentiments des troubadours seraient dus à leur éducation comme *pages* ou « *nourris* » (« Schwärmerei » pour une dame plus âgée), une circonstance de la vie de l'adolescent expliquerait les sublimations ultérieures par le poète adulte. On sent tout ce que cette idée d'une « poésie de puberté » a de puéril : c'est rabaisser la poésie d'un Guillaume IX si viril, d'un Bernard de Ventadour si tendre, au niveau d'un mièvre enfantillage et c'est revenir, par un chemin plus « moderne », à la conception naturaliste de Wechssler. Ce qui est durable dans l'article de M. Feuerlicht, c'est la collection d'exemples qui prouvent que les troubadours (et particulièrement les *Minnesinger*) ont aimé se représenter comme de tendres pages élevés par la dame bien-aimée, assistant à son coucher, gazouillant des paroles d'amour reconnaissantes ou se renfermant dans un silence discret — mais ce *topos* a la même valeur illustrative de leur nuance d'amour (amour simple, désemparé, ne désirant nulle consommation) que le motif du rêve, et est sur le même niveau que l'assurance, que M. Feuerlicht a trouvée si souvent, que leur amour date « de leur naissance » — même un page ne peut pas avoir aimé depuis *l'ora que fui natz !* La biographie d'Ulrich von Liechtenstein, qui nous montre un poète-page, n'est que l'*enromancement* de la métaphore *kintlich ich ir diente vil*, comme la biographie de Jaufré Rudel l'est de la métaphore de l'amour lointain. Et dans Guillaume IX la présence du motif du page n'indique rien que cet « esprit » constaté chez lui plus haut : faire de cet homme si viril, qui se plaît aux fictions pouvant illustrer sa conception de l'amour, un enfant qui ne peut pas agir autrement, c'est singulièrement méconnaître l'individualité du plus ancien troubadour.

40. M. Spoerri, dans son compte rendu de Casella, *ZRPh* LX, 302, a très bien dit qu'on éprouve un sentiment rare de bonheur de voir dans ce trait « l'événement le plus important dans l'histoire de l'esprit européen moderne pour la première fois *pris au sérieux* », et il suggère que dans l'amour augustinien *(caritas)*, synthèse de l'*Éros* platonique et de l'*Agapè* paulinienne, ce sont les éléments platoniques qui ont dominé dans la personnalité éruptive de Guillaume IX. Le dynamisme de l'amour en soi (aucun attachement positif!) sera le sujet des troubadours.

Après M. Casella, et probablement sans connaître son article, M. Scheludko dans son traité « Über die Theorie der Liebe bei den Trobadors » (*ZRPh* LX, 191) a montré l'influence augustinienne sur les plus anciens troubadours, et il distingue nettement l'école de Marcabru (Cercamon, Peire d'Alvernha, Gavaudan, etc.) avec son dualisme moralisant (« bon — mauvais amour » = *amor Dei — mundi* de saint Augustin), de la poésie de Guillaume IX chantant l'amour sexuel, mais le raffinant par des idées augustiniennes. C'est Guillaume IX qu'ont généralement suivi les troubadours, qui appliquaient la distinction du « bon » et du « mauvais amour » à l'amour *courtois*. Sur Jaufré Rudel M. Schelukdo exprime malheureusement cette fois des idées tout à fait aventureuses : comme il croit trouver dans ses poésies des centons de vers ou d'expressions empruntés à Marcabru et à Guillaume IX, toute sa poésie serait un démarcage conséquent, subtil, destiné à des « fins émotives », sans théorie de l'amour sublime et sans portée « didactico-théorique » :

> Er besingt keine religiöse Liebe, er enthält keine Gegenüberstellung der irdischen und der himmlischen Liebe. Alle seine Ausdrücke, die sich auf die « ferne Liebe » beziehen,...

stellen stilistische Entlehnungen aus Wilhelm und Marcabru dar, ohne jede Spur des religiösen oder moral-philosophischen Gedankens.

Ici se manifeste un défaut dans lequel M. Scheludko tombe quelquefois : la surévaluation de rapprochements de textes, de « sources » : quand un mot se trouve dans deux textes, le critique en est comme fasciné et il oublie le *topos* commun aux deux, que d'autres fois il met lui-même si bien en lumière : que Rudel dise *que gensor ni melhor no'n sai* et que Guillaume IX dise le contraire : *qu'ieu.n sai gensor e bellazor* — l'identité des mots *gensor e...* suffira pour classer Rudel parmi les imitateurs; que Rudel parle de *la cambra e'l jardis* de sa belle « qui lui serait un palais » et Guillaume IX du baiser *en cambra o sotz ram* — et il y aura travesti de cette pensée de la part du second poète; même une assonance fugitive sera un indice précieux de dépendance littéraire : (le *mos fustz e mos tapis* de Rudel, où, de quelque façon qu'on interprète, *tapis* doit être un objet matériel, sera mis en regard d'un *aniei totz sols a tapi* (*:pelerin)*, qui contient un *tapin* « pauvre, en cachette »! Mais qui ne voit que la plupart des similitudes de mots trouvées dans deux poètes se laisse ramener à des *topoi* que les poètes ont en commun ? *b* ne remonte pas à *a*, mais *a* + *b* au *topos n*. C'est rajeunir et grandir *a* et rapetisser *b* que d'ériger *a* en innovation, *b* en imitation, alors qu'ils sont tous deux des « imitations-rénovations ». Quelle esthétique puérile qui suppose une musique verbale particulière à Rudel tirée de « mots » soigneusement ramassés chez un prédécesseur, alors qu'en vérité des « mots » comme « amour lointain » doivent avoir été des *leitmotive chantant dans l'âme de Rudel*, avant que ses poésies ne fussent nées! De plus, l'emprunt et l'exploitation de procédés de style plus anciens semble, dans l'esthétique de M. Scheludko, exclure la portée morale d'une poésie : c'est comme si M. Scheludko pensait que les « emotionale Zwecke » étaient des fins en soi (quelle nomenclature téléologique appliquée à la poésie!) et comme si, précisément, Jaufré Rudel n'avait pas exprimé poétiquement ce qui chez d'autres troubadours a un relent de didactisme! M. Scheludko, tout en ayant sous main tous les matériaux qui lui permettent d'expliquer la poésie des troubadours comme phénomène médiéval, est singulièrement désarçonné devant le fait poétique.

41. Relever la veine augustinienne dans la poésie des troubadours, c'est aussi dévêtir les célèbres théories sur les « origines » et les « influences » qui se sont produites sur elle, du manteau de pourpre royale dont elles semblent encore se parer dans les écrits de tant de médiévistes : chez Jeanroy, Nykl, Scheludko, Menéndez Pidal. Quand on voit M. Nykl dans son étude « L'influence arabe-andalouse sur les troubadours » (*Bull. hisp.*, XLI, 307 sq.), classer les savants, qui ont écrit sur l'origine de cette poésie en quatre groupes : 1. « ceux qui dérivent (!) la poésie provençale du latin classique, c'est-à-dire des poésies d'Ovide »; 2. « le second groupe propose le latin médiéval » (chants religieux, *carmina burana*); 3. « le troisième groupe... cherche l'origine (!) de la poésie lyrique des troubadours dans la chanson populaire »; 4. le quatrième groupe (auquel appartiennent MM. Menéndez Pidal et Nykl) « considère comme... probable que certains éléments d'idéologie et de versification arabes-andalous ont joué un rôle important dans la *ormation* de la poésie provençale, surtout dans l'œuvre du premier des troubadours » — on est surpris de la conception toute positiviste (même chez ce grand idéaliste, M. Menéndez Pidal) d'un engendrement tout matériel d'un *genre* poétique par un autre genre poétique (et ce genre-père est censé avoir été inventé soit par le même ou par un autre peuple) : c'est le signe >, usité chez les étymologistes (signe faux,

même en étymologie, puisque ce n'est pas un mot qui en engendre ou influence un autre, mais l'homme parlant, employant un mot, qui le fait évoluer), qui induit aussi bien M. Scheludko à « faire sortir » la poésie des troubadours du ventre fécond de la poésie latine médiévale que M. Menéndez Pidal à faire sortir les poésies de Guillaume IX et même de Jacopone da Todi, Villasandino, etc., de ce *zéjel* arabe des IX^e^-X^e^ siècles dont l'importance devient ainsi exorbitante. Tout cela me semble provenir d'une fausse conception positiviste de l'influence *directe* d'une œuvre-« source » sur une œuvre « dérivée », alors qu'il ne peut s'agir que de « sources coulantes », comme disait Goethe, de sources spirituelles coulant pour ainsi dire dans les veines d'une civilisation, ou plutôt de différentes *manifestations* organiques de *cette civilisation même*.

42. Ce que je viens de dire du thème-*topos* nous fait comprendre à la fois ce qu'il y a de jeu intellectuel et de forces émotives dans cette poésie : Jeanroy et Scheludko reviennent si souvent sur l'intellectualisme des troubadours — évidemment, il est là, à n'en pas douter, mais le thème est traité, comme si souvent au moyen âge, avec la ferveur ardente de la foi. A lire le dernier paragraphe de Mme Frank, là où elle donne un court aperçu de la façon dont les troubadours composaient leurs poésies, on voit seulement de gais oiseaux migrateurs voyageant de cour en cour, encouragés à chanter par des dames de haut parage — c'est encore la vieille image semi-romantique et wechsslérienne que Mme Lot-Borodine n'a pu chasser! — on ne dirait pas qu'ils ont eu un thème sérieux, une doctrine mille fois répétée, un didactisme foncier — leur lyrisme n'est pas celui des romantiques, ils font chanter des idées (comme Valéry) et nous y retrouvons des restes indigérés de didactisme. Imaginerait-on dans une poésie lyrique moderne un pronom possessif s'adressant aux auditeurs ou les *exordia* semi-épiques du type *farai un vers de dreit nien*, comme dans *arma virumque cano*, et ces envois-réclame qui demandent pour les poésies le plus de circulation possible, ou enfin ces mentions de conseillers loyaux ou déloyaux qui s'affairent autour de l'âme amoureuse, ces prédécesseurs de Faux-Semblant, Malebouche et Dangier, interrompant le soliloque de l'âme?

M. H. Friedrich, *ZRPh* LX, 53 F, écrit très bien, en déniant aux biographes le droit d'expliquer telle chanson religieuse de Guillaume IX (p. ex. *Pos de chantar...*) ou de Pétrarque *(I'vo pensando)* par la chronologie extérieure ou même intérieure (« conversion », etc.) :

> ... die Lyrik seit den Trobadors und bis Lorenzo de' Medici kongruiert nur in Ausnahmefällen mit biographischen Vorkommnissen, sie ist als Ganzes die Entfaltung einer generellen seelischen Gestalt, in der es feste, der mittelalterlichen Anthropologie selbstverständliche Situationstypen gibt, die nicht zeitlich, ja sogar oft nicht einmal sachlich mit einem Vorkommnis der äußeren und inneren Biographie zusammenfallen müssen, um Thema einer Dichtung zu werden... Die Situationen haben eine mehr psychologisch-generelle als eine biographisch-konkrete Ordnung zueinander; ihre « Echtheit » kommt aus dem erfüllten ordo animae, weniger aus der Zufälligkeit des persönlichen Schicksals.

Puisque ce lyrisme développe *(Entfaltung)* des thèmes contenus dans l'*ordo animae* ontologique, il ne pourra pas être lyrique au sens moderne du mot, c'est-à-dire subjectif, à la merci des événements, etc. Penserait-on chez un mathématicien développant certains problèmes logiquement impliqués dans « l'ordre d'idées » qu'il poursuit, à des causes

autobiographiques de ses développements ? Il faudrait pourtant quelquefois penser tant soit peu aux grands poètes du moyen âge comme à de grands *systématiques* — saint Thomas d'Aquin et sa *Summa* regarde toujours un peu par-dessus l'épaule du poète médiéval!

43. L'explication des œuvres poétiques par l'histoire exclusivement contemporaine a comme conséquence la considération plutôt de la *petite* histoire, de l'histoire anecdotique, alors que la véritable et grande histoire saurait rapprocher ce qui est grand à travers les siècles les plus éloignés et montrer dans des réponses récentes à des problèmes anciens la continuité historique d'une civilisation : l'historien de la philosophie trouve évident que Pascal, Rousseau, Goethe, Kierkegaard, Dostoïevski répondent à saint Augustin, mais l'historien littéraire est habitué à suivre moins le fil qui relie un Racine aux Pères, que ses relations littéraires et mondaines avec des contemporains. Tout grand poète ou penseur vit au moins dans deux époques : la sienne et celle qui a fondé la civilisation à laquelle il appartient. Et le grand poète et penseur jette ainsi un éclat tout nouveau en arrière : le christianisme apparaît sous un jour nouveau dès qu'il *a pu* produire les troubadours, Dante, Racine. Le « conceptisme » baroque d'Espagne (qui survit encore dans des poètes contemporains ultra-modernes, cf. mon article sur P. Salinas dans *Rev. hisp. mod.*, VII, 1941) est déjà contenu en germe dans Tertullien et saint Augustin — puisque ceci a engendré cela, il faut considérer ceci et cela ensemble. Cette histoire « ascensionnelle » ou « rétrospective », que Nietzsche a demandée, n'est en général pas écrite... Tous ces arguments militent contre les cloisons étanches établies dans les *departments* que le spécialisme positiviste a prescrits à nos universités.

44. Cf. l'allusion aux Assassins dans une des poésies de Rudel.

45. Dans ce cadre rentre la IV[e] strophe de VI restée parfaitement obscure à Jeanroy — qui, de même que Stimming (qui, lui, pensait que la bien-aimée était complice du vilain tour), se rend coupable de biographisme déplacé, — et aussi à Casella, qui après avoir avoué son incompréhension, décrète : « Il fatto in sè non importa. » Voici la strophe :

Mielhs mi fora jazer vestitz
Que despolhatz sotz cobertor
E puesc vos en traire auctor
La nueyt quant ieu fuy assalhitz.
Totz temps n'aurai mon cor dolen,
Quar aissi's n'aneron rizen,
Qu'enquer en sospir e'n pantays

Il s'agit, je crois, d'une anecdote personnelle renouvelant un lieu commun bien connu : tant de troubadours se déclarent plus satisfaits de coucher avec leurs dames habillés que, nus, avec d'autres femmes — preuve de leur appréciation de la gratuité de l'amour (affirmée précisément dans toute cette chanson, cf. particulièrement v. 13-14). Jaufré Rudel raconte l'histoire d'un assaut *par des cambrioleurs* (quel prosaïsme faisait concevoir une dame complice!), dont il avait récemment été victime : comme les assaillants lui ont enlevé ses vêtements en se moquant de son impuissance, le troubadour semble en déduire qu'il aurait été plus sage dans cette occurrence de se coucher habillé, au lieu de vouloir avoir toutes ses aises — ainsi est-il plus sage de ne pas demander toutes ses aises en amour, de ne convoiter que ce « mariage blanc » que nous connaissons par le roman de Tristan.

Cette interprétation me semble appuyée par la considération de la strophe suivante — comme dans str. IV une anecdote est censée éclair-

cir la pensée du poète, dans str. V ce sera un adage : Jaufré Rudel nous dit qu'il est difficile de maintenir la sagesse de ne rien demander quand on voit « la sœur » octroyer ce que « le frère » refuse. Casella comprend : « le frère » = le désir charnel, l'appétit, « la sœur » = le véritable amour (*amor* étant du fém. en prov.) — mais d'abord *cobezeza*, « concupiscence », est aussi du féminin et un « il fratello *(cobezeza)* », comme dit textuellement Casella, serait par trop ridicule (encore si *dezir* était « le frère »!), et puis on ne comprendrait pas la suite où le poète s'excuse de sa nature faible « biaisant » vers l'irraisonnable : c'est le véritable amour qui de par sa nature, ne doit pas octroyer, c'est le mauvais principe (la sœur) qui devrait céder. Je comprends donc : « quand d'autres femmes vous concèdent ce que la dame préférée vous dénie ». Il ne faut pas prendre « frère » et « sœur » trop au sérieux, il ne s'agit pas d'êtres de sexe différent ou de principes désignés dans la langue par des substantifs de genre différent, mais d'un adage dans le genre de ce « le père n'attend pas le fils » = « tout le monde marche » que M. Lewent a analysé dans *MLN* (1942) : « le frère » et « la sœur » seront tout simplement des paraphrases pour « l'un-l'autre ». — Cf. sur les phrases proverbiales chez les troubadours mon article sur *saludar de lonh* dans *ZRPh* LI, 291.

46. Illustrer, oui! L'art médiéval veut rendre intelligibles, par des détails extérieurs et visibles, des vérités idéales : il veut les « incarner », le dogme chrétien lui-même étant basé sur une incarnation qui a été visible. E. Mâle, *L'art religieux du XII*e *siècle*, a bien mis en relief la phrase de Suger de Saint-Denis (dans le traité sur la construction de cette église) : *Mens hebes ad verum* per materialia *surgit*, qu'il traduit : « Notre pauvre esprit est si faible que ce n'est qu'à travers *les réalités sensibles* qu'il s'élève jusqu'au vrai ». Les troubadours, comme les auteurs de bestiaires, de fables, de sermons, de collections d'adages, comme les enlumineurs et imagiers, incluent le monde entier (la nature, l'histoire, les mœurs mondaines, les expériences populaires) dans l'illustration du problème moral, qui seul les intéresse — tout l'univers est en somme la chair qu'ils donnent à l'idée, et ils travaillent cette chair matérielle de l'œuvre transcendante avec la foi patiente de l'artisan qui est un croyant. Ceci soit dit contre les détracteurs modernes des troubadours, qui dénoncent pathétiquement leur « monotonie » — ces malheureux qui ne savent pas, d'après le mot de Pascal, rester dans une chambre et demandent aux artistes d'autres époques leur propre vain besoin de remuement! Autant déplorer la monotonie des psaumes de David, des peintures de la Madone et de l'Enfant à travers les siècles!

47. Je veux dire par cette dernière métaphore que nous sentons en nous se répercuter une sorte de déclic quand nous avons vraiment trouvé ce qui a donné vie à une poésie : à ce moment, tous les détails de l'œuvre s'arrangent en forces subsidiaires, obéissant à l'impulsion centrale. C'est d'ailleurs le même principe moteur, déclenchant tous les développements de détail, qui nous fait comprendre le véritable étymon d'une famille de mots; toutes les ramifications se comprennent à partir d'une « racine *une* » : la bonne étymologie produit ce déclic que nous annonçons par des mots triviaux comme « Ça y est! ».

48. J'ai ici donné une portée plus générale aux idées de M. Zorzi, qui, lui, comme on a vu par la phrase citée plus haut, ne veut appliquer sa méthode qu'aux textes permettant de sentir une inspiration religieuse. Je crois en effet que toute émotion forte (religieuse ou non) agit de la même façon sur l'œuvre poétique.

RABELAIS ET LES « RABELAISANTS »*

M'étant intéressé à Rabelais depuis ma jeunesse (ma thèse de doctorat était intitulée *Die Wortbildung als stilistisches Mittel, exemplifiziert an Rabelais*, Halle, 1910, pp. 157 sq.) et étant revenu, à diverses reprises, avec plus de maturité, à celui que je pensais être le maître inégalé de l'irréalisme bouffon (cf. *Romanische Stil- u. Literaturstudien*, Marburg, 1931; l'article *Le prétendu réalisme de Rabelais* dans *Modern Philology*, 37 (1940), pp. 139-150; et l'article sur Rabelais dans *Literary Masterpieces of the Western World*, Johns Hopkins Press, 1953), je devais lire avec le plus grand intérêt, le volume imposant consacré par des rabelaisants contemporains, lors du quatrième centenaire de sa mort, en 1953, à François Rabelais (*Travaux d'Humanisme et Renaissance*, VII, Genève et Lille, 1953). Une vingtaine de savants, particulièrement de savants français, se proposaient donc d'élucider, après des lectures nouvelles, soit certains épisodes, soit certains aspects de l'œuvre de Maître François. Quelle perspective passionnante pour tout « rabelaisant », c'est-à-dire pour tout critique littéraire doublé d'un philologue; car qui, plus que cet écrivain humaniste et humoriste, exige de ses lecteurs, à un même degré, une profonde préparation philologique (linguistique et historique) et un goût littéraire développé?

Or de ces deux *desiderata* je ne vois réalisé, dans ce volume, que le premier : nous y voyons appliquée, à notre auteur, la philologie, non le goût, et la philologie d'il y a cinquante ans, celle d'Abel Lefranc (nommé p. 7 « le père authentique des études rabelaisiennes) [1], celle du « positivisme historique » de la Sorbonne du commencement du XX^e siècle, celle qui ne pense

* *Studi francesi*, IV, 1960.

pas en catégories esthétiques. Les études rabelaisiennes pâtissent en effet, à mon avis, de la rareté de vrais critiques, qui tout en dominant les problèmes historiques soulevés par le texte de Rabelais, aient le sens raffiné du fait littéraire, de la contribution de Rabelais aux *belles-lettres*. Dans le cas de l'œuvre de Rabelais, l'explication par l'histoire s'impose évidemment dans de nombreux passages, qui sinon resteraient incompris, mais ce n'est que le goût littéraire qui dira au critique quand il doit *arrêter* ses préoccupations historiques et ce qu'il faut *exclure* de son information en vue d'un commentaire adéquat à l'art de l'auteur. Nous aboutissons ainsi à une lapalissade : pour lire Rabelais il faut « savoir lire », c'est-à-dire refuser les tentations d'une imagination historique peu disciplinée par le goût, savoir ne pas s'appesantir sur la valeur *documentaire* d'une œuvre qui a une valeur *en soi* : une valeur artistique.

Malheureusement, dans le volume qui nous occupe, je ne vois presque pas de progrès de critique *littéraire* (qui reconstruirait p. ex. l'architecture intérieure d'un épisode, ou de l'œuvre, ou qui inventorierait les nuances du comique rabelaisien, et tous les nombreux problèmes de son style, c'est-à-dire qui resterait à l'intérieur de l'œuvre), mais beaucoup de conjectures « historiques », qui tendent à noyer l'œuvre d'art dans ce que Benedetto Croce appelait des « allotria ». [2] Je ne discuterai ici que les articles censés expliquer soit des épisodes particuliers de l'œuvre de Rabelais soit l'évolution du caractère des protagonistes, c'est-à-dire les articles qui nous permettent de confronter les opinions du commentateur avec les chapitres du texte même.

1. — Et d'abord je choisirai un article de l'un des plus illustres rabelaisants d'aujourd'hui, M. Verdun-L. Saulnier, article qui, malgré le talent de l'auteur, me semble marquer un pas en arrière dans la compréhension du texte, précisément parce que les valeurs artistiques *inhérentes* à l'épisode sont sacrifiées à une théorie historique venant *d'en dehors du texte*. Et dire que le mythe des paroles gelées (IV, LV-LVI) a déjà été expliqué, sans apports « historiques », en sa signification intrinsèque et en sa valeur esthétique, par M. Jean Guiton! (*Romanic Review*, XXXI, 1940). Or, M. Saulnier ne cite cet article, qui me semble essentiel, qu'une fois seulement, et accessoirement, dans une note, estimant sans doute négligeable l'interprétation donnée par son collègue, si bien que son jugement selon lequel l'épisode des « paroles gelées » « n'apparaît en général, aux yeux de la critique, que comme une sorte d'intermède curieux » est démenti précisément par l'article fondamental de M. Guiton paru treize ans avant le sien.

M. Guiton a, en effet, démontré la beauté artistique de ce mythe qui, comme tous les grands mythes (celui, de Rabelais, de Physis et Antiphysie, ou celui, platonique, de l'androgyne), explique d'une façon poétique (non scientifique) un phénomène essentiel de la vie : ici, celui du langage humain. Rabelais a su, par son imagination verbale, rendre poétiquement non seulement des traits divers de la langue humaine (par les jeux de mots, le polysémantisme des mots; par la série d'onomatopées, le matériel brut de la langue; par l'anecdote sur Platon, le rapport du mot avec l'idée, etc.), mais le phénomène principal qui la caractérise : son caractère objectif et « fixé », transcendant l'individu, subsistant à l'état latent en lui, toujours susceptible d'être actualisé par lui. Il est étonnant de voir Rabelais, et M. Guiton l'a bien noté, anticiper l'enseignement du linguiste moderne Saussure, qui parle de conversion de « langue » en « parole », là où Rabelais, plus poétiquement, nous fait voir les « mots gelés » qui se « dégèlent ».

Dans cet épisode « linguistique », qui a un air de parenté avec d'autres passages notés d'ailleurs par M. Guiton, « nous sommes ballottés des bredouillements de Panurge aux bruits étranges de la bataille, du chant qu'exhale la tête d'Orphée au coup de faucon, des paroles gelées aux jeux sur les mots. Que le passage se fasse de plain-pied, que le récit coule naturellement du réel vers le surnaturel, est le signe de la vraie poésie ».

M. Saulnier n'est pas insensible aux effets chatoyants de l'imagination verbale de Rabelais quand il « mythologise » son propre outil, la langue : à la « pittoresque séquelle mots de sinople et d'azur, de sable et d'or », à « l'un des plus beaux feux d'artifice qu'il nous ait jamais tirés », à une « étrange beauté, une grandeur à la fois sauvage et savante », à « une forme assez haute, assez rare de poésie », mais déjà ici nous voyons apparaître le préjugé d'un Rabelais rarement poétique. C'est que l'école à laquelle M. Saulnier se rattache n'est pas celle qui chercherait (et trouverait) de la poésie chez Rabelais. Et, d'ailleurs, notre savant ne s'attarde pas à la poésie de notre épisode. Il a une besogne plus urgente : celle d'identifier *historiquement* les deux peuples nordiques, les Arimaspiens et les Néphélibates dont la guerre (« du commencement de l'hiver dernier ») survit dans les bruits de bataille dégelés en été. Alors que M. Guiton a vu dans ces noms, à saveur antique, des détails de moindre importance, situant vaguement la scène imaginaire dans les régions arctiques, M. Saulnier croit y déceler des allusions très précises à l'histoire contemporaine. Nous sommes donc invités à quitter le mythe et à descendre dans la « réalité » :

> « De quoi veut-on nous parler, avec l'affaire des Arimaspiens et des Néphélibates, sinon — *le symbole est clair* [*sic !*] — d'une guerre qui s'est trouvée suspendue, et qui peut ou va reprendre... *L'allusion est nette* [*sic !*] à une suspension d'armes, au cours d'une guerre durable (c'est le sens des cris qui gelèrent), et à la reprise possible ou prochaine des hostilités (c'est le sens des cris qu'on entend dégeler). Dès lors, il serait permis de conjecturer que les Arimaspiens représentent particulièrement les princes protestants d'Allemagne [avec lesquels Henri II s'alliait alors, en 1551, contre l'empereur Charles Quint] et les Néphélibates les sujets de l'empereur. La grande guerre interrompue dont on espère en France la reprise, celle à laquelle Rabelais a plus d'une raison de s'intéresser, c'est bien (politiquement) celle-là ».

Mais, malgré le ton assuré de cette identification (le symbole est clair, l'allusion est nette, quand ni l'un ni l'autre ne le sont), l'historien ne semble pas encore satisfait de l'équation « dégel = reprise d'une guerre que Rabelais espérait ». Cette allégorie historique en appelle une autre, qui se superpose à la première : les paroles gelées représenteront un « silence », un silence (non pas du bruit de guerre, mais de l'auteur Rabelais, dont l'attitude est, selon M. Saulnier « l'hésuchisme, l'évangélisme qui se refuse à être prédicant »). Et, avec une prosopée élégante, M. Saulnier « parle » l'opinion secrète de Rabelais : « Taisons-nous, en présence de l'infortune du temps. Mais gardons confiance... il vient un temps où toute parole, conservée dans les glaces, reprend voix et se fait entendre ».

Bien entendu, ni l'une ni l'autre de ces allégorèses n'est basée sur le texte : nulle part, dans les deux chapitres, ne se trouve l'idée d'une suspension de la guerre ni d'une guerre durable. Au contraire, le pilote présente le gel des paroles comme appartenant au passé et n'engageant nullement le présent : alors que Panurge entendant les sons d'êtres invisibles avait été saisi de sa peur congénitale, le pilote, en racontant à Pantagruel la bataille du dernier hiver « avec tout son *effroy* de combat », le tranquillise : « Seigneur, *de rien ne vous effrayez.* » La guerre est bel et bien une affaire liquidée : quand une assez grosse « parole » éclate et tout le monde « de peur tressaillit », Frère Jean dit : « C'estoit un coup de faucon, *en son temps* ». Quand le narrateur veut conserver en huile des « mots de gueule », Pantagruel dit « etre folie faire reserve de ce dont jamais l'on n'a faute », attitude pacifique caractéristique du bon roi, mais qui serait déplacée à la veille d'une guerre « attendue et espérée ».

Quant à la seconde hypothèse, nulle part dans le texte nous ne trouvons l'idée d'une attente du temps où l'on pourra « parler »

ni celle, vraiment outrée, d'une règle qu'il vient un temps où *toute* parole glacée dégèlera.

D'ailleurs, la seconde hypothèse allégorique contredit la première : s'il est vrai que Rabelais attend le temps du dégel qui est pour lui le temps où il pourra « parler », comment pouvons-nous assister à la scène du dégel ? De plus, le temps du dégel devrait être le moment où la guerre (désirée) éclate, non pas une annonce de cette guerre à venir. M. Saulnier n'a pas vraiment *pensé* (« he has not thought *through* ») son hypothèse. Devons-nous attribuer à la pensée en général si vigoureuse et si claire de Rabelais le flou de la pensée de son commentateur ?

M. Saulnier n'a pas vu non plus que ses propres superfétations historiques tuaient le mythe de base, celui des « *paroles* gelées ». De deux choses l'une : *ou* « draperie » *ou* « bergerie » ; *ou* c'est le langage humain *ou* c'est la guerre suspendue qui est le centre idéal du mythe. Il ne peut y avoir deux mythes en même temps, l'un emboîté dans l'autre. Et en effet, il est très clair, par le développement de la scène, que c'est le mythe du langage autour duquel se groupent les réactions des différents personnages. S'il s'agissait d'une reprise de guerre, on devrait voir le peureux Panurge s'effrayer et le martial Jean des Entommeures se réjouir, or Panurge n'a eu peur qu'avant le dégel et après celui-ci : Panurge et Frère Jean ne s'occupent ici qu'à se faire de petits tours taquins que Rabelais a eu soin de choisir de façon à ce que des jeux de mots puissent terminer le chapitre (comme ils l'avaient commencé : *paroles en l'air*) : Panurge prend Frère Jean *au mot* (sens euphémique pour « membrum ») et celui-ci menace celui-là de le faire se repentir comme Jousseaume vendant le drap à Pathelin *à son mot* (sens commercial) ; suit un autre jeu de mots : *prendre au mot*, *prendre aux cornes*. Et le chapitre se termine avec le désir exprimé par Panurge d'avoir *le mot de la dive bouteille*, ce qui, en plus de nous offrir un nouveau sens de « mot », sert a rattacher l'épisode des paroles gelées à la trame du récit. Quelle attention aux « mots » de la part de ce *punster* Rabelais et quelle inattention à la guerre fraîche et joyeuse espérée ! Il ne coûte rien à « l'historien », en quête d' « une intention d'actualité » dans une œuvre littéraire, de désaxer, de détruire l'unité artistique d'un récit. On nous invite à quitter le texte et son charme poétique pour aller à la chasse de soi-disant allusions historiques, vagues, improuvables et en effet destructives de la poésie, ce charme consistant dans les traits de bouffonnerie irréaliste, d'invention verbale, qui, loin d'être des à-côtés, des « feux d'artifice », servent à établir devant nous la réalité du mythe. Le bric-à-brac pseudo-historique étouffe le trésor authentique de poésie que Rabelais a déployé devant les yeux émerveillés

d'un lecteur qui a des yeux pour « *voir* les paroles en l'air », et des sens assez raffinés pour comprendre que le langage humain selon Rabelais n'est pas seulement un fait de communication, mais une activité gratuite.

On se demande comment un philologue érudit et un écrivain élégant comme M. Saulnier a pu s'égarer si scandaleusement. La faute en est à ses maîtres et à la philosophie de la littérature que la Sorbonne lui a transmise : « l'œuvre d'art est un phénomène plutôt historique qu'artistique ». Quelques phrases élégantes seront vouées par M. Saulnier à l'art du poète dans notre épisode, mais l'essentiel reste pourtant de signaler l' « intention d'actualité » « au-delà de la présentation romanesque et mythique ». Celle-ci ne semble pas offrir de problèmes, et M. Saulnier peut écrire avec émotion sur l'hésuchisme religieux de son auteur, à propos d'un épisode qui révèle, dans sa plus grande beauté, la « poésie de la langue » dont a été capable Rabelais, artiste de la parole.

2. — Étouffer la poésie sous l' « histoire » est une pratique courante chez les rabelaisants. Je n'ai donc que l'embarras du choix des exemples parmi les articles de notre volume. Ainsi, M. François Dumont, par ses hypothèses « historiques », dépouillera de tout son humour le chapitre sur la « donation de Salmigondin » à Panurge (III, 2). Cette « donation burlesque » (p. 159) serait « une critique de la politique de libéralités » de François Ier... « Rabelais exprime sans doute, par les chiffres fabuleux qu'il indique, le mécontentement populaire devant l'importance des sommes dont le trésor royal était privé par les largesses du roi. » Mais M. Dumont, qui s'acquitte aisément de son rôle de critique par le terme « burlesque », n'a pas vu que les traits burlesques, c'est-à-dire de comique gratuit, *détruisent* toute intention satirique possible. Nous sommes avec cet épisode dans le milieu irréel dipsodien-utopique et les monnaies et chiffres sont d'un fantaisiste qui élimine d'emblée toute comparaison sérieuse avec des réalités françaises : « montons *à la grande laine* » (calembour); *séraphs* (monnaie persane ou arabe en pleine France); revenu « incertain » des « hanetons et caqueroles » calculé *bon an mal an ;* et puis, pour les chiffres, la *précision* dans le fantastique, un des traits les plus connus du burlesque rabelaisien.

Une des façons de Panurge de gaspiller la donation est de « manger son blé en herbe », une autre d' « acheter cher, vendre à bon marché », une autre d' « abattre les bois, brûlant les grosses souches pour la vente des cendres » (et bien d'autres méthodes de gaspillage sont énumérées par Rabelais). M. Dumont, avec

les œillères historiques dont il s'est prémuni contre toute compréhension du texte, lit la phrase « abattre les bois » et se rappelle que François Ier s'efforça en vain d'empêcher les seigneurs terriens d'abattre les hautes futaies pour gagner de l'argent : « L'opinion publique trouvait... certainement plaisantes les prescriptions sans succès, puisque Rabelais pouvait faire rire à leurs dépens... A peine voilée par une fausse bonhomie, il nous apporte... de précieuses indications sur les réactions d'esprits libres vis-à-vis du gouvernement royal ». Ainsi, que François dépense ou protège les ressources nationales, il sera toujours bafoué par M. Dumont, lequel d'ailleurs n'a pas remarqué (n'a pas « lu ») que Panurge, au contraire des seigneurs terriens, n'abat pas les bois pour en tirer un profit en argent comptant, mais pour en vendre les *cendres*, action irrationnelle, « un-business-like », au même titre que de manger son blé en herbe et d'acheter cher, vendre bon marché. Il n'y a donc aucune comparaison possible entre ce prolétaire vivant dans ce qu'on appelle en anglais *a fool's paradise*, et des seigneurs âpres au gain. La spéculation pseudo-historique vient ruiner l'effet psychologique produit par Rabelais : qui parmi ses lecteurs, à ses heures, ne voudrait partager le bonheur de Panurge affranchi de toute préoccupation rationnelle ? M. Dumont a eu la hardiesse de supposer une attitude de « fausse bonhomie » chez Rabelais, quand il a interprété d'une manière « fausse » un texte des plus clairs.

Enfin, l'étude de M. Kraisheimer sur les « Andouilles » du *Quart livre* n'est pas loin de nous faire penser, par ses improvisations étymologiques, que dans le domaine des études rabelaisiennes n'importe qui peut écrire n'importe quoi. Il est surprenant, en tout cas, de voir le positivisme scientifique enfanter les spéculations linguistiques les moins contrôlées par le bon sens.

3. — A lire d'autres articles regorgeant d'une érudition vraiment impeccable, mais mal placée, on se sent pris de pitié : pourquoi l'auteur a-t-il étudié tant de textes et faits contemporains de Rabelais, sans avoir pesé suffisamment les mots du passage rabelaisien que ceux-là sont censés expliquer ? Ainsi M. Marcel de Grève, dans son article *Les contemporains de Rabelais découvrirent-ils la « sustantificque mouelle »?*, énumère les textes et faits suivants :

1) le prologue de Rabelais au *Gargantua* de 1534, qui nous parle de la « sustantificque mouelle » ;

2) le dizain d'Hugues Salel (1534) qui reconnaît au *Pantagruel* une valeur profonde (un « profit » pour le lecteur) allant au-delà de l'amusement que Rabelais, ce nouveau Démocrite, nous procure ;

3) « le bizarre silence » des humanistes amis de Rabelais après la publication du *Gargantua* (1534);

4) une épigramme de Visagier (1536) qui proclame le caractère amusant de l'œuvre rabelaisienne contre ceux qui veulent y voir une satire véhémente *Rabelaesus (rabie laesus)*;

5) la seconde édition du *Gargantua* (1535) dans laquelle apparaît pour la première fois le dizain de Rabelais qui affirme le caractère seulement amusant de son œuvre (« parce que rire est le propre de l'homme »), ce qui est en contradiction avec le prologue de la première édition.

M. de Grève conclut de tous ces faits que, dès 1534, l'œuvre rabelaisienne fut acceptée par ses contemporains comme « exprimant un fonds d'idées profondes », plus particulièrement, d'idées en rapport à « notre religion que aussi l'estat politicq et vie œconomicque » comme dit le prologue à la première édition de *Gargantua*. Mais ces idées sont-elles à préciser ? Non, répond M. de Grève, car les lettrés contemporains n'étaient eux-mêmes pas parvenus à la précision de leurs pensées (M. de Grève y est-il arrivé ?). Tout ce raisonnement tend à nous faire croire à une « fuite » ou « retraite » d'un Rabelais ayant d'abord (1534) proclamé la présence dans son *Gargantua* de pensées profondes (de la « sustantificque mouelle »), puis (1535) insistant sur le « rire » seulement — deux attitudes censément contradictoires — mais le sont-elles ?

Et d'abord, il nous faut étudier le contexte dans lequel se trouve l'expression « sustantificque mouelle », le prologue au *Gargantua*, et marquer exactement l'attitude que Rabelais y exprime à l'égard de suppositions d'un sens profond [3] dans les œuvres littéraires. La suite des idées dans le prologue est la suivante :

> « Comme les « silènes », ces boîtes peintes au-dehors de figures frivoles, contiennent au-dedans des drogues précieuses, ainsi Socrate, laid dans son extérieur physique, avait « entendement plus que humain ». Ainsi dans les « matières joyeuses » de mon œuvre, ô lecteurs, nous ne devrez pas seulement reconnaître un sens littéral, mais « à plus hault sens interpreter ce que par adventure cuydiez dit en gayeté de cœur ». Comme un chien dépense un énorme effort (et la vivacité de cet effort est décrit dans une phrase célèbre) pour extraire d'un os « rien plus qu'un peu de mouelle », il vous faut, mes lecteurs, « rompre l'os et sugcer *la sustantificque mouelle* » et vous trouverez alors « de tres *haultz sacremens et mysteres horrificques*, tant en ce qui concerne *notre religion* que aussy *l'estat politicq* et *vie œconomicque* ». D'autre part, continue Rabelais, croyez-vous au fond qu'Homère et Ovide aient « pensé » à toutes

> les « allégories » que les commentateurs postérieurs leur ont attribuées ? « Si ne le croiez, quelle cause est pourquoi autent n'en ferez de ces joyeuses et nouvelles chroniques, combien que les dictans, n'y pensasse en plus que vous, qui par adventure beviez comme moy ». Car j'ai écrit ce livre en « beuvant et mangeant », ce qui est le moment propice pour écrire « ces hautes matières et sciences profondes ».

Le lecteur doué d'un minimum d'humour (mais s'en trouve-t-il un parmi les rabelaisants ? voyez le sérieux de la note de l'édition Lefranc : « Il est permis de ne pas croire rigoureusement [!] que Rabelais n'a employé à composer son roman que le temps de ses repas ») doit sentir, dans des expressions comme « ces hautes matières et sciences profondes » et « très hautz sacremens et mystères horrificques » le ton de verve bouffonne et de plaisanterie. Rabelais ne dit pas, en effet, que dans ses récits se trouve un contenu de pensée profonde, mais il permet au lecteur de « ces joyeuses [!] et nouvelles chronicques » d'ajouter (pour s'amuser ?) des interprétations allégoriques auxquelles l'auteur ne pensait pas, comme on a fait à tort, par « folie » (Rabelais ici n'épargne pas Frère Lubin), pour Homère et Ovide. Rabelais est catégorique et formel ; il dit : ajoutez toujours vos allégories à mes chroniques joyeuses, « *combien que, les dictans, je n'y pensasse* », car moi, j'ai composé mon livre en mangeant et en buvant. Rabelais évoque la « sustantificque mouelle » pour ensuite en nier la présence dans son œuvre (et jouer avec d'horribles mystères est dans le style de la littérature populaire dont Rabelais se réclame : cf. les titres de ses livres : *La vie très* horrificque *du grand Gargantua Pantagruel... ses faits et prouesses* espoventables). Comment les critiques (tant de critiques !) ont-ils pu relever seulement le *premier* mouvement de la pensée de Rabelais (cherchez, si vous voulez, de grands mystères), non pas le *second* (cherchez, mais moi je n'y crois pas) ? C'est qu'ils ne « lisent » point, pressés qu'ils sont de s'envoler vers les régions de la chimère historique [4]. Et ainsi M. de Grève a cru surprendre en Rabelais un changement (confession d'idées hérétiques en 1534 ; affirmation du caractère seulement amusant du *Gargantua* en 1535), changement censément conditionné par l'histoire du temps, alors que, en réalité, Rabelais a toujours voulu amuser, quelquefois en simulant un sérieux qui pourrait nous faire peur. Il n'y a pas contradiction, mais coexistence des deux attitudes. Pourquoi fabriquer, avec les données concrètes des textes, de l'irréel pseudo-historique ?

En inventant une pseudo-histoire, notre commentateur oublie la véritable histoire de l'expression « sustantificque mouelle »

(dont l'édition Lefranc ne dit rien non plus); histoire, celle-ci, qui a de l'importance pour situer notre épisode dans un climat spirituel particulier. J'ai traité moi-même de l'historique de cette expression à deux reprises, dans *Zeitschrift f. rom. Phil.*, 54, pp. 237 sq. (à propos de l'introduction de Juan Ruiz à son *Libro de buen amor*) et dans *Modern Philology*, 41, pp. 96 sq. (à propos du prologue aux *Lais* de Marie de France) : l'expression en question (qui a des antécédents anciens : Cicéron *suadae medulla*, Aulu-Gelle *medulla verborum*, et bibliques : Ézéchiel *aquila grandis... tulit medullam cedri*, passage cité dans le prologue de Marot à son édition du *Roman de la Rose*, 1527)[5] fait partie de la justification, courante au Moyen Age, de la lecture, par des chrétiens, de la littérature païenne et séculière : pour ces dernières œuvres on propose, avec plus ou moins de sincérité, un sens allégorique possible, procédé autorisé déjà par l'allégorèse plus ancienne, qui cherchait à prouver dans l'Ancien Testament l'annonce du Nouveau. Ainsi, le couple métaphorique « *écorce-moelle* » (quelquefois aussi « *texte-glose* ») sert à figurer le contraste, né dans le domaine de l'exégèse biblique, entre le sens littéral et le sens allégorique. Ainsi le poète religieux espagnol Berceo, expliquant la pratique d'exégèse, écrit :

> palabra es oscura, esponerlo queremos,
> tolgamos la *corteza*, al *meollo* entremos,
> prendamos lo de dentro, lo de fuera dessemos

« c'est une parole obscure, il faut l'expliquer, enlevons l'écorce, entrons dans la moelle, prenons ce qui est au-dedans, laissons ce qui est au-dehors ». Dans le *Roman de la Rose*, nous lisons une explication similaire d'un passage biblique :

> Or vous ait dit du sens l'*escorce*
> Qui fait l'entencion repondre [= « qui cache le sens »]
> Or vous en voil la *mœle* espondre.

On trouve une exposition de ce schéma d'explication médiéval dans le prologue de Marot au *Roman de la Rose*. L'édition Lefranc ne sait pas préciser si Rabelais a eu connaissance de ce passage conçu encore en plein XVI^e^ siècle dans le système d'idées médiéval. Mais ce qui ressort clairement du prologue au *Gargantua*, c'est que Rabelais se moque ouvertement du subterfuge de tant d'auteurs médiévaux qui sauvent ces histoires d'inspiration païenne, séculière, même grivoise, de la réprobation des fidèles en leur inventant un sens allégorique et moralisant (tel l'*Ovide moralisé*) ou en indiquant un sens second vague sans le préciser (comme fait encore le contemporain espagnol de

Boccace, l'archiprêtre de Hita). Le ton moqueur de Rabelais se sent dans la formule même inventée par lui pour le *topos* plusieurs fois séculaire : *sustantificque mouelle :* l'adjectif en *-ficque* (au lieu d'un plus simple *substantiel*) affiche une parenté évidente avec d'autres formations rabelaisiennes du même type (cf. *horrificque*); et la *mouelle* spirituelle a été parodiée d'avance par la scène qui précède, du chien suçant son *os medulare* (en ceci pareil, intime Rabelais, aux commentateurs fantastiques qui s'acharnent à trouver un sens mystique dans des contes joyeux).

A force de citer cette expression de la verve bouffonne de Rabelais dans les manuels, on lui a fait perdre toute sa saveur de parodie. Je parie que la majorité de ceux qui la citent pensent que c'est là pour Rabelais une façon pittoresque de décrire l'objet de l'effort du chien, alors que c'est le chien que Rabelais a inventé pour parodier les exégètes du type de Frère Lubin.

4. — Nos critiques, même les plus prudents, ne sont pas satisfaits d'un Rabelais écrivant pour désopiler la rate de ses lecteurs : il faut le « métagraboliser », lui chercher des intentions « méta », sinon de propagande religieuse, du moins de polémique philosophique. Ainsi M. Robert Marichal, dans son article savant *Rabelais devant le néo-platonisme*, croit discerner dans certains chapitres du *Tiers livre* « un certain agacement » de Rabelais devant la vogue néo-platonique dans les milieux mondains. Indication précieuse pour lui : M. Marichal découvre dans le discours de Panurge sur les *debteurs* et *presteurs* une concordance dans l'ordre des arguments (les dettes assurent 1° le cours régulier des astres, 2° l'accord entre les éléments, 3° la concorde entre les hommes, 4° l'union entre les organes du microcosme qu'est le corps de l'homme) avec le Commentaire du Banquet de Ficin. Seulement, et « naturellement », dit M. Marichal, Rabelais a substitué à l'Amour glorifié par Ficin comme principe de l'univers, les dettes. Conclusion : « Ainsi... Rabelais oppose son matérialisme à l'idéalisme platonicien », « il se gausse de Ficin », il se moque « du rôle donné à l'Amour par Ficin dans la conduite de l'Univers », « ce qu'il se refuse à accepter, c'est sa doctrine de l'Amour ».

Mais d'où vient à M. Marichal la conviction que 1° ce que dit Panurge est l'opinion sérieuse de Rabelais, et que 2° si Panurge remplace l'Amour par les dettes, Rabelais veut se gausser de Ficin ? Quelle faute élémentaire de la part d'un critique que d'identifier les opinions d'un personnage de roman avec celles de l'auteur, sans analyse préalable du caractère de ce personnage [6], et ceci, rien que pour *sortir* de l'œuvre d'art et se diriger vers la philosophie, attitude chère aux critiques qui aiment

davantage celle-ci que celle-là. Croirons-nous que *tout* ce que Panurge dit, sent, fait puisse être rapporté *directement* à Rabelais (p. ex. sa peur hystérique... et les conséquences physiologiques de celle-ci) ? Le discours sur les « debteurs et presteurs » est d'abord un discours de Panurge : voilà à quoi le critique doit s'en tenir, au moins à la première étape de son analyse de l'épisode [7]. Mais qui est Panurge, tel qu'il nous est apparu jusqu'au moment où il prononce son discours [8] ? Ici je me rapporterai à un article excellent d'un savant suisse, M. Werner Vordtriede, probablement inaccessible aux savants européens, qui a paru en 1948 dans la *University of Kansas City Review* sous le titre *Gratuitous action in Rabelais, Stendhal and Gide.* Le rapprochement suggéré par le titre nous plonge immédiatement dans une grande clarté : souvent en effet des analogies modernes (comme dans le cas qui sera cité plus tard du « clerc » « au-dessus de la mêlée ») servent à éclaircir des phénomènes littéraires plus anciens. Pour M. Vordtriede, Panurge est l'ancêtre *littéraire* de Fabrice et de Lafcadio et « l'acte gratuit » est en effet un des traits principaux de son caractère composite (aspect auquel n'a pas pensé M. Mario Roques dans son article : *Aspects de Panurge* [9]).

Donnons quelques exemples à la suite de M. Vordtriede. En entrant en scène, Panurge, revenu de guerres lointaines, couvert de blessures, affamé, assoiffé, en loques, demande le secours immédiat de Pantagruel, non pas en bon français, mais dans une douzaine de langues incompréhensibles. Pourquoi ? Par désir d'épater ses auditeurs, de jouir de sa propre force morale, de l'action gratuite qui n'aboutit à aucun but pratique. Panurge ne porte pas d'armes, mais il a avec lui tous les instruments qui servent à mystifier ou jouer des tours aux autres. Il dispose particulièrement de toutes les armes de l'intellect et de la curiosité intellectuelle : c'est, en mesure réduite, un *uomo universale* de la Renaissance. Son esprit libre joue, gratuitement, avec toutes les possibilités et tous les paradoxes : son dialogue avec Pantagruel, avec les réponses mécaniques provoquées par lui (*Mariez-vous donc. Poinct donc ne vous mariez* [10]), est gratuit. Panurge ne s'intéresse au fond ni à la question de savoir s'il doit se marier ni à celle de son bonheur personnel, seulement au jeu des thèses opposées et nous ajouterons que ces questions, qui semblent déterminer toute l'intrigue des trois derniers livres resteront irrésolues. Rabelais nous montre un dédain souverain pour cette intrigue que je dirais « gratuite », puisqu'elle tourne autour de Panurge, le héros de l'action gratuite. Panurge personnifiant l'acte gratuit est constamment pauvre et ses actions n'ont jamais d'autre but que d'échapper à

la nécessité d'un but rationnel (« motivation » est le terme anglais). Ainsi dans l'épisode des « moutons de Panurge », la mort de Dindenault et de ses moutons provoquée par Panurge (crime anticipant celui de Lafcadio) implique pour lui-même la perte de l'argent qu'il avait payé pour le bélier et que Dindenault porte dans sa poche. Voici, enfin, ce qu'écrit M. Vordtriede sur l'hymne des « debteurs et presteurs » :

> « Thus Panurge succeeds in changing into their opposite every perfectly obvious answer; and he does it with a convincing subtlety. His mouthpiece in this direction, which makes him the very reasonable counterpart of all reason, is his justification of his maladministration in Salmigondin, and above all his praise of debts. Grotesquely new theories maintained by cleverness and analysis result from this hymn to the honor of debtor and creditor. This joy of spinning out what from the very beginning is antirational demonstrates itself further in his eagerly foughtfor thesis that a cod-piece with weapons is the most important piece of equipment for a warrior... One could almost say that Stendhal's noteworthy *Consultation pour Banti* is a work along those lines, i. e. building up a little analytical cosmos out of sheer delight in arguments... »

Ainsi je dirais que, l'idée d'un univers gouverné par les dettes étant avant tout un jeu d'esprit de Panurge (Pantagruel d'ailleurs remettra les choses à leur place, au chapitre suivant), ce n'est pas au fond Rabelais[11], mais Panurge qui remplace la religion de l'Amour de Ficin par une improvisation à lui, qui porte la marque de son esprit : amoralisme, absence de sentimentalité, intellectualisme. En comparant des incommensurables (le discours de Panurge avec la philosophie de Ficin[12]), M. Marichal a supprimé tout l'art de Rabelais consistant dans la création d'un Panurge « pandettiste ». Rabelais aurait pu être, en 1540, un néo-platonicien ou le contraire, que son Panurge n'aurait pas été différent.

La même faute, celle d'identifier avec l'auteur un personnage fantaisiste de son roman, se retrouve dans le traitement par M. Marichal de l'épisode (*Quart livre*, X) du bon roi Panigon dans cette nouvelle version du pays de Cocagne qu'est l'île de Cheli. Ici Frère Jean, qui a passé son temps aux « cuisines », se moque de la courtoisie outrée du pays en termes qui se ressentent de l'italien. « *Corpe de galline*, j'en [des cuisines] sçay mieulx l'usaige et cerimonies que de tant chiabrener avecques ces femmes, *magny magna*, *chiabrena*... *l'accollade*, *la fressurade*, *baise la main de vostre mercy*, *de vostre majesta tarabintarabas* ». Selon M. Marichal, « Rabelais s'en prend... à un autre[13] aspect

de l'italianisme mondain », la politesse obséquieuse importée à la cour de France par Catherine de Médicis. Notre chapitre serait « l'une des premières protestations contre ce nouveau snobisme ». Mais un moine goinfre et soûlard serait-il le meilleur protestataire ? Au mieux, on pourrait dire que Frère Jean, comme Panurge, est une des voix de Rabelais, mais ses opinions n'impliquent pas celles de celui-ci. A part le fait que faire écorcher l'italien par un de ses personnages doit avoir été une délectation d'un Rabelais épris de comique verbal, saluant toute occasion de sortir du langage conventionnel.

Je vois donc trop d'esprit de système (philosophique) dans la conclusion [14] que tire M. Marichal des chapitres IX à XI du *Quart livre :* « en face de l'idéalisme et de l'optimisme ficiniens, il [Rabelais] semble se complaire à développer, avec une certaine âpreté, une conception matérialiste de l'Histoire ». Et voilà Rabelais modernisé, promu philosophe marxiste et sauvé pour les programmes d'étude de l'U.R.S.S. ?

Le parti pris de vouloir découvrir à tout prix des faits historiques précis (des illustrations de l'histoire des idées) dans une œuvre littéraire peut prendre des formes paradoxales : le critique trouve dans le texte rabelaisien une « histoire » différente de celle que lui ont enseignée ses devanciers; il se sent déçu, non pas par ses maîtres, les historiens, mais par l'œuvre d'art de Rabelais, qui, penserait-on, n'a pas changé et devrait rester la même, en dépit des interprétations « historiques » variables.

5. — Le titre de l'étude de M. Fernand Desonay *En relisant l'Abbaye de Thélème*, m'avait fait espérer des observations nouvelles sur l'art rabelaisien. Il n'en est rien. M. Desonay, en s'opposant avec raison aux opinions de critiques exagérant l'importance *philosophique* de l'épisode (p. ex. de M. Morçay : « l'Abbaye de Thélème est le poème de la Renaissance »), n'arrive pas à en apprécier la valeur artistique.

Et de morigéner Maître François sur deux points : 1) les chapitres sur « Thélème » ne reflètent pas l'esprit de la Renaissance; 2) la « faconde » rabelaisienne comporte « disproportions », « contradictions », « faiblesses de la forme ».

La découverte n° 1, qui se rattache à l'histoire des idées, semble, comme naturellement, impliquer le jugement esthétique (n° 2). Si la description de l'Abbaye de Thélème ne reflète pas sur tous les points les idées de la Renaissance, elle est artistiquement nulle, et on n'aura pas de difficulté à lui trouver des défauts du point de vue esthétique.

Ainsi M. Desonay voit dans le chapitre sur l'architecture de Thélème (*Gargantua*, LIII) une description assez lourde, par

énumération, « de cette hybride bâtisse hexagonale dont la forme même rappelle plutôt les donjons du moyen âge que les quadrilatères dus aux architectes franco-italiens ». A part le fait mentionné dans l'édition Lefranc (note 11) que Rabelais n'aurait pas pu trouver en France des modèles de châteaux italiens en 1534, il y a chez notre critique une confusion au sujet du concept de l'esprit d'une époque *(Zeitgeist) :* un esprit nouveau n'envahit pas une époque à la façon d'un régiment de grenadiers prussiens avançant en une ligne droite impeccable, mais plutôt à la façon de tirailleurs dont les uns avancent ici, alors que les autres se retardent : la ligne de bataille sera donc irrégulière. Ainsi l'esprit de la Renaissance a pu se faire sentir dans les sciences naturelles du temps, sans ébranler tout à fait les croyances en l'alchimie et l'astrologie. De même, Rabelais peut se montrer imbu d'idées « Renaissance » en imaginant un anti-couvent basé sur l'esprit de liberté (sans murs d'enceinte), sans devoir emprunter à la haute Renaissance italienne l'architecture de son Abbaye. M. Desonay chicane Rabelais aussi sur des détails : la bibliothèque en cinq langues traitée en « tout juste deux lignes » — aurait-il voulu, lui ennemi des énumérations, une longue liste des livres faisant contrepartie à celle de Saint-Victor ? — et puis les galeries peintes représentant des sujets anciens, mais Raphaël, peintre de la Renaissance s'il en fut, a exécuté des œuvres parallèles à Rome.

Le chapitre LIV, l'inscription sur la grande porte de Thélème, n'a pas eu l'heur de plaire à M. Desonay. Il cite M. Morçay (« Rabelais poète se rattache au moyen âge ») et plaisante : « Ce n'est pas au bilan du néo-pétrarquisme que nous inscrirons les 88 vers ». Le seul passage « renaissance » dans cette inscription lui semble être la strophe dans laquelle Rabelais admet à Thélème, entre les nobles chevaliers et les dames de haut parage, les Évangélistes persécutés. Ici, de nouveau, un principe élémentaire de toute critique littéraire exigerait la distinction, au moins en une première étape de la critique, du contenu et de la forme de la poésie, distinction qui pourra être abandonnée, au moment où le critique aura montré comment la forme transforme le contenu et en fait une création nouvelle. Évidemment, au point de vue du contenu, avec la satire contre les hypocrites, les gens de justice, les usuriers et les vérolés (M. Desonay oublie ces derniers) suivie de la louange d'une aristocratie s'étageant en trois classes (chevaliers, nobles dames, clergé : seulement, cette dernière classe est remplacée par les Évangélistes contemporains), nous pourrions nous croire en plein moyen âge, n'était « le ton qui fait la musique », la forme particulière du poème qui sert d'inscription. Or, en considérant la forme

de celle-ci, nous retrouvons encore une prédominance d'éléments soi-disant moyenâgeux : le genre du poème, le *cri* médiéval, apparaît avec tous les ornements caractéristiques de l'école des Rhétoriqueurs (jeux étymologiques, rimes équivoques, batelées, etc.). Mais avons-nous tout dit en cataloguant, comme le fait l'édition Lefranc, tous ces traits conventionnels ? N'y a-t-il pas pourtant, dans ce poème, un ton particulièrement rabelaisien, différent certes de celui des pétrarquisants, mais inaugurant une poésie nouvelle ? M. Desonay, enfermé dans ses catégories traditionnelles (moyen âge, Renaissance) n'a probablement jamais lu à haute voix (ou avec l'oreille intérieure) la première strophe sur les hypocrites, qui, tout en étant comique, répand de la *terreur*. C'est dire que cette strophe appartient à un art nouveau, cher à la Renaissance : l'*art grotesque* [15].

Qu'on veuille bien consulter le livre récent de M. Wolfgang Kayser, *Das Groteske* (1957), et on y verra traitée la naissance au XVI^e^ siècle de l'art grotesque moderne (en peinture comme en littérature), qui consiste essentiellement dans la tendance à montrer notre monde sous un jour étrange et étranger (« verfremdet »). L'écrivain ou le peintre nous rendent étrangers à notre monde habituel en suggérant des forces inexplicables, monstrueuses, démoniaques (certainement pas divines), et Rabelais, avec tous ses traits médiévaux ou de transition, a ici sa place à côté des Breughel et des Bosch : s'il ne représente pas le pétrarquisme de la Renaissance, il en représente l'art grotesque [16]. Au lieu de reprocher à un art grotesque de ne pas être un art classique, ce que fait M. Desonay, en parlant de la « faconde », de « disproportion, contradiction, faiblesse de la forme » chez Rabelais, les critiques devraient repenser et réformer leurs catégories, abandonner les préjugés qu'impose un classicisme normatif, désuet, et reconnaître la réalité artistique particulière de l'œuvre qu'ils critiquent. La même erreur a longtemps retenu la critique française de reconnaître un art baroque distinct de l'art classique.

Cette attitude un peu naïve de classicisme normatif dicte à M. Desonay les passages où il « corrige » Rabelais : les chapitres LV (description du manoir des Thélémites) et LVI (vêtements des Thélémites) sont, selon lui, conçus sur le même « registre énumératif », « sans brio », « monotone », œuvre non d'un « Rabelais coloriste », mais essayant « d'éblouir son lecteur par l'étalage d'un clinquant indiscret ». « Comme on eût préféré voir s'avancer sur fond de fraîche verdure, vers la Fontaine des Trois Grâces, le couple parfait du Thélémite et de sa très belle compagne en pimpants autours! » Ah! combien de fois n'avons-nous pas vu dans des galeries de peinture moderne

les visiteurs ébahis lisant l'étiquette d'un tableau, p. ex. « Printemps », puis regardant la peinture devant eux, et s'exclamant : « Comme j'aurais préféré voir... », à savoir autre chose : une peinture conventionnelle.

Et, sans doute, Rabelais nous submerge-t-il dans son œuvre par une *copia verborum* (humaniste) et une *copia rerum* (leçon de choses du naturaliste) que le lecteur moderne se voit dans l'impossibilité d'assimiler. Mais c'est précisément l'impression d'abondance, de multiplicité, de variété, de foisonnement que Rabelais veut produire : il n'offre pas un seul motif ou un seul groupe représentatif (comme le voudrait M. Desonay) mais *tout ce* qui tombe spontanément de sa Corne d'Abondance. C'est que Thélème, l'anti-couvent devrait contenir toute la richesse concrète du monde (abondance de mots et de choses), au contraire des bâtisses froides, frustes, vides, abstraites qui abritent les couvents. M. Desonay établit une liste de sept points (pas de murs, pas de règlement du temps etc.) par lesquels Thélème se distinguera des couvents et il semble penser que, une fois donnée « la chiquenaude essentielle » : « Thélème le contraire des autres institutions religieuses », la *vis comica* des détails qui suivront ne peut que s'affaiblir. Mais peut-être la loi de Gresham connaît-elle ici une exception : c'est que dans sa liste M. Desonay a oublié des points comme :

richesse contre pauvreté
le concret contre l'abstrait
le multiple et la variété contre la monotonie

et Rabelais énumère continuellement pour maintenir l'impression de richesse tout au long des chapitres sur Thélème. Ainsi il ne sera certainement pas, comme le voudrait M. Desonay, un « coloriste » (si je comprends ce terme comme désignant « un maître dans l'assemblage harmonieux des couleurs »), il s'agit pour lui de *prodiguer* les couleurs. L'exemple, donné par M. Desonay, d'une période qui traîne :

> « ... restoient [les femmes] la verdugade de tafetas *blanc*, *rouge*, *tanné grys etc.*, au dessus la cotte de tafetas à argent, faict à broderies de fin or et à l'agueille en tortillé, ou, scelon que bon leur sembloit et correspondent à la disposition de l'air, de satin, damas, velours, *orangé*, *tanné*, *verd*, *cendré*, *bleu*, *jaune clair*, *rouge*, *cramoyzi*, *blanc*, drap d'or, toille d'argent, de canetille, de brodure, selon les festes... »

montre toute la gamme des couleurs possibles, mais subordonnée à la devise « Fay ce que vouldras » (« scelon que bon leur sem-

bloit ») ainsi qu'aux lois de la nature (disposition de l'air) et des hommes (fêtes). Toute la richesse du monde, toutes les étoffes et toutes les couleurs (une seule est exclue : le noir des soutanes) pour les Thélémites. Oui, Rabelais veut éblouir le lecteur par cet étalage. Mais pourquoi le critique adopte-t-il une attitude morose (« clinquant *indiscret* », expression qui rappelle celle d'un autre morose, plus grand certes, mais parlant aussi d'un art qu'il ne comprenait pas : « le clinquant du Tasse ») ?

Au chapitre LVII (la manière de vivre des Thélémites), M. Desonay « s'attendait » à un « hymne à la Renaissance », mais, lecteur désenchanté, il ne trouve qu'une cinquantaine de lignes inspirées par « une amplification facile sur le thème du franc arbitre », thème inspiré lui-même par le nom propre Thélème. Le fait est que Rabelais, après sa description circonstanciée dans les chapitres précédents, n'avait qu'à en tirer la somme et qu'à *expliquer le nom* « Thélème » par la devise *Fay ce que vouldras*. L'hymne à la Renaissance est contenu dans ce nom et cette devise, et les siècles n'ont pas terni la gloire de celui qui a inventé cette formule de l'esprit de la Renaissance : même si nous ne croyons plus à l'opposition nette entre moyen âge et Renaissance, comme la soutenait Burckhardt, *Fay ce que vouldras* restera une approximation utile à l'esprit de cette dernière époque.

Le réquisitoire de M. Desonay contre Rabelais implique que celui-ci se contredit :

> « Pourquoi invoquer Baldassare Castiglione et son *Cortegiano?* Tout n'est ici que jeu. A preuve la théorie de Rabelais... [la théorie optimiste selon laquelle « gens liberes, bien nez, bien instruits » tendent à la vertu] est contredite, non seulement par la phrase qui suit immédiatement... [pour ces gens « liberes », *iceulx*, dit Rabelais, la défense ne fait qu'engendrer la révolte], mais encore par d'autres déclarations solennelles de *Gargantua* aux termes desquelles l'homme ne peut rien sans la grâce divine [eh oui, on peut toujours trouver des opinions contradictoires dans Rabelais si on rapproche des passages tirés de leur contexte et mis dans la bouche de personnages différents]. ...La vraie pensée de Rabelais sur le comportement de la créature en face de son Créateur, la voilà [comment M. Desonay le sait-il ?]... ».

Évidemment. Mais comment le critique peut-il en être surpris ? Avec un fondateur comme Frère Jean, l'Abbaye devrait-elle se présenter à nous avec une solennité évangélique ? (M. Desonay voit la « contradiction » notoire entre le caractère de Frère Jean et les cinq bibliothèques de Thélème sans en

reconnaître la bouffonnerie). Même le chapitre LII, que M. Desonay trouve le mieux venu, est une parodie d'un document officiel de donation : les paragraphes introduits par « item... item » sont conçus sur le schéma : « *parce que* dans les couvents il y a ceci, il y aura le contraire à Thélème ». La description de l'Abbaye frise souvent le bouffon : il y aura la précision dans le fantastique (1 669 000 « écus à l'étoile poussinière », monnaie qui n'existe pas); la Fontaine des Trois Grâces jette de l'eau « par les mamelles, bouche, aureilles, yeulx *et autres ouvertures du corps...* ».

Il est étrange de voir M. Desonay demander à Rabelais plus de sérieux qu'il n'a et déconsidérer ainsi son art, art qui se meut dans un royaume de chimères, entre l'utopie et le conte de fées :

> « Thélème n'est qu'une farce et qui tourne en queue de poisson : la fumeuse... enigme de Saint Gelais [chap. LVIII]. Pris à son propre jeu... du « Fay ce que vouldras », Rabelais se heurte à ses convictions les plus intimes; il déraille... [!!]. Quelques lignes encore sur l'émulation des Thélémites : une trop sage émulation de condescendance mutuelle et qui risque de dégénérer en conformisme (« Si quelqun ou quelcune disoit : « Buvons », tous buvoient; si disoit : « Jouons », tous jouoient; si disoit : « Allons à l'esbat es champs », tous y alloient »)... Et l'épisode se termine par le mariage, ni plus ni moins que dans les contes bleus de ma mère l'oie... ».

M. Desonay a raison de caractériser l'énigme, l'émulation mutuelle, et le mariage des Thélémites comme des apports du conte de fées (l'article de M. Telle sur *Thélème et le paulinisme matrimonial érasmien : le sens de l'énigme en prophétie*, qui suit celui de M. Desonay, me semble entièrement fantaisiste), mais ce ne sont nullement là des traits négatifs au point de vue de l'art et Rabelais ne « déraille » pas quand il choisit la forme qui convient à son art. Il est tout à fait illicite de parler de conformisme dans l'attitude fraternelle des Thélémites : nous sommes dans le pays de l'Utopie où il y aura l'unanimité parfaite, même dans les initiatives les plus simples du tous les jours, dès que le *Fay ce que vouldras* est établi comme norme pour des êtres naturellement bons, non corrompus par la contrainte. En Utopie, au contraire du monde de La Rochefoucauld, tous les mariages seront bons : Rabelais a imité en effet le ton des contes de fées : « d'autant se entreaymoient-ilz à la fin de leurs jours comme le premier de leurs nopces ». De même, les soldats du « bon roi » surpassent miraculeusement, chez Rabelais (I, 47), tout ce qu'on a jamais vu de discipline

militaire : « mieulx ressembloient une harmonie d'orgues et concordance d'horologe qu'une armée ou gendarmerie », en Utopie l'harmonie du monde que pensera un Leibniz s'établit d'elle-même parmi les hommes.

Mais croit-on que Rabelais ait envisagé sérieusement une humanité ne se gouvernant que par un impératif opposé à celui de Kant comme : *Fay ce que vouldras?* Il y a ici une profonde inintelligence de l'art de Rabelais qui, après tout, ne veut pas « prêcher et patrociner », mais amuser. L'hymne à la Renaissance que demande M. Desonay serait un véritable « déraillement ». Rabelais nous offre des utopies et des paradoxes, une réalité factice, toute de pensée, de laquelle il appartient au lecteur d'extraire le *granum salis* qui peut y être contenu : il n'y a qu'un grain de vérité dans le paradoxe de Panurge sur les dettes principe de l'univers, qu'un grain de vérité dans l'impératif solipsiste *Fay ce que vouldras*, et même la lettre si sérieuse écrite par Gargantua à son fils (*Pantagr.*, VIII), et qui semble contenir tout un programme d'études humaniste (et un hymne à la Renaissance : « Maintenant toutes disciplines sont restituées, les langues instaurées... »), est datée d'Utopie (c'est-à-dire qu'aucun être humain ne saura réaliser ce programme fantaisistement encyclopédique) et contient des exagérations bouffonnes. M. Desonay est déçu de ne trouver que du « jeu » dans l'épisode de Thélème et ce jeu lui semble exclure toute conviction « renaissance » de la part de l'auteur. Mais ne voit-il pas que ce jeu lui-même est « renaissance » et que le *paradoxe* miroitant de l'anti-couvent de Thélème se détache admirablement du fond sombre du couvent *orthodoxe?* Voilà la véritable Renaissance dans l'épisode de Thélème : la liberté artistique du jeu avec l'idée du « couvent ». Il est pénible de voir M. Desonay si proche d'une vérité (il ne faut pas exagérer le message philosophique contenu dans l'épisode) et si loin d'une autre (il faut étudier l'épisode comme jeu de l'imagination, comme poésie de la pensée).

6. — Quand je lis ces chapitres de rabelaisants pleins de bonne volonté qui s'intitulent : « Les idées de Rabelais sur... [17] », même s'ils sont rédigés avec une prudence extrême et se gardent de « moderniser » Rabelais (comme p. ex. Hubert Janeau dans son article *La pensée politique de Rabelais* ou Paul Delaunay dans *Rabelais physicien*), j'ai l'impression pénible que les citations du texte de Rabelais sont torturées, soumises à un examen contraire à leur nature.

Je suis, au contraire, heureux de voir que les rabelaisants sont jusqu'à un certain point revenus de la supposition d'Abel

Lefranc que le *Tiers livre* contiendrait les « opinions » de l'auteur sur le mariage et les qualités négatives de la femme, confusion patente entre le jeu de Rabelais avec des idées et « ses idées » sur un sujet. M. M. A. Screech, dans un des articles les mieux pensés du volume qui nous occupe, a bien montré que Rabelais est loin du misogynisme savant et lourd [18] d'un Tiraqueau et loin d'être « the leading antifeminist of his age », qu'il adopte un point de vue tolérant, érasmien, sur la femme, que la présentation avantageuse de la femme dans l'épisode de Thélème n'est pas en conflit avec l'opinion de Pantagruel au *Tiers livre* (« qu'en l'entreprise de mariage chascun doibt estre arbitre de ses propres pensées et de soy mesmes conseil prendre ») ; enfin, que beaucoup de saillies anti-féministes sont dictées par la verve bouffonne. Remercions aussi M. Saulnier (dans son livre *Le dessein de Rabelais*) d'avoir souligné le caractère d'*enquête* (plutôt que d'enquête sur la femme) qu'ont les visites et voyages de Panurge et de Pantagruel, tous deux hommes doués d'une grande curiosité intellectuelle. Seulement, là encore, M. Saulnier me semble trop imbu de l'esprit de système quand il pense à une évolution morale de Panurge ou de l' « homme de Rabelais » (p. 60). Après avoir reconnu la futilité de la consultation des « conseilleurs », Panurge se met, comme le lui avait indiqué Pantagruel, à la recherche *personnelle* de la vérité, « et ce sera le voyage vers la Dive Bouteille ». J'applaudis des deux mains l'idée de la *recherche*, mais je doute qu'elle soit tellement personnelle et qu'elle apporte des résultats précis. Pourquoi, en effet, Panurge associe-t-il à sa recherche personnelle toute l'escadre pantagruélique avec le roi en tête ? Cette intervention du conte fabuleux est prise au grand sérieux par M. Saulnier : si Pantagruel monte, avec l'aide de Panurge, la vaste entreprise de la navigation, « *il n'est plus*, à cette place, *question de plaisanter*. A l'entreprise, Gargantua donne l'autorisation *la plus grave* ». Il reste pourtant remarquable qu'un grand roi organise une grande expédition pour satisfaire la seule curiosité d'un Panurge, même pas la sienne. M. Saulnier a en effet noté que, quand Gargantua suggère à son fils de se marier avant le départ, Pantagruel s'en remet à son père de lui choisir une femme, qu'il épousera au retour : ainsi la décision si difficile pour Panurge est facile pour Pantagruel. Saulnier voit dans ce paradoxe une preuve de son idée que l'enquête sur la femme prime dans le *Quart livre ;* je croirais plutôt que Rabelais veut nous faire comprendre que Panurge y est le véritable protagoniste et que c'est le héros du « gratuit » qui déclenchera une entreprise gratuite [19] : la navigation d'une « Thélème flottante », comme dit joliment M. Saulnier, ou plutôt, puisqu'il n'y a que des hommes, qui y prennent part, tous grands discuteurs, une sorte de

symposion en tournée [20]. Et que rapporteront les nouveaux Argonautes de ce voyage de « recherche de la vérité » ? Rien que l'oracle ambigu *Trinq.*

7. — Avec le dernier article que je discuterai ici, celui de M. C. A. Mayer *Rabelais' Satirical Eulogy : the praise of borrowing* nous revenons au discours de Panurge sur les *presteurs* et *debteurs.* Je place cette discussion à la fin de la présente étude, parce que M. Mayer est le seul critique, dans notre volume, à s'occuper de ma conception de Rabelais et que le contraste des deux opinions est formulé par lui avec toute la clarté désirable. Après avoir montré la dépendance du discours de Panurge de la tradition littéraire du « panégyrique satirique » inaugurée par Lucien et reprise par Érasme, M. Mayer rejette aussi bien la théorie de M. Telle (le discours traiterait du « crédit financier ») que ma propre interprétation (qu'il ne semble connaître que par une seule phrase de mon livre *Linguistics and Literary history*). Je reproduirai ici d'abord une version plus explicite de mon commentaire (tirée de *Literary Masterpieces*), ensuite la critique de M. Mayer :

> « Après avoir cité les phrases culminantes du discours : « Vertusgoy je me naye, je me perds, je m'esgare, quand j'entre en profond abisme de ce monde, ainsi prestant, ainsi debvant. Croyez que chose divine est prester; debvoir est vertu heroïcque », j'ai écrit : « This last paradox is proclaimed by the most unheroic and unvirtuous Panurge who a moment ago had only intended somehow to justify his personal weakness, but suddenly creates before us a vision of the well—ordered universe that functions harmoniously thanks to the sympathy and generosity of the elements. Inspired as he becomes by a pantheistic, religious and poetic frenzy, he comes to experience the Dionysiac fever of the priest in Greek mysteries : at the climax of his vision he feels his own absorption by the God he has evoked; he is swallowed up into the abysmal richness of the world which he himself had opened up before us. Out of this hypocritical ne'ver-do-well and debtmaker Panurge, there has developed a seer who divines the mysteries of the universe, an artist, a demiurge, a Panurgos who recreates the universe and its processes — his transformation anticipates the visions of *le Neveu de Rameau*, that nephew of the famous composer whom, two centuries later, Diderot shows us as he experiences the cosmic exaltations and trances of a genius — without ever becoming one, as Diderot makes it clear. Rabelais, less disillusioned than Diderot, fails to distinguish between real and sham genius. His Panurge becomes a visionary genius before our eyes. He develops out of poor material, no better than the *Neveu de Rameau*, out of a type of French-

man whom we know so well from French literature (Sganarelle, Mascarille, Gil Blas, Figaro) and whom we see appear with Panurge for the first time : the self-satisfied, sensuous and cynical *blagueur* who, disillusioned with the world as he is, never allows things to be what they are, but either takes important things lightly or blows up small things to sham importance, and in any case provides for himself an ideological alibi with which to live with the feeling of his personal superiority. Could it perhaps be that the curve described between Panurge the *blagueur* and Panurgos the visionary, between the prankster and the singer of World-Harmony, is perhaps Rabelais' own artistic path—did he, the *omnium horarum homo*, find in himself a perpetual clown who was able, on the spur of the moment, to transform himself into a prophet of the mystery and harmony of life ? And it is indeed very difficult with Rabelais to tell where the clown leaves off and the mystic begins. Rabelais may at any moment engender gratuitous visions out of the fullness of his imagination, with no limit set to his Homeric fabulating mind [21] ».

Et maintenant M. Mayer :

« ...L. Spitzer's claim that this passage proves the fundamental irreality of Rabelais' art [does not] seem acceptable to me. When Professor Spitzer writes of Panurge's speech on debtors and lenders, in which the earthy Panurge drives forward from his astute egotistical refusal to live without debts, to a cosmic, utopian vision of a paradoxical world resting on the universal law of indebtedness, it would appear that he takes Panurge's lyricism in the description of the world of borrowing at its face value. Yet lyricism in the description of a vice... is precisely one of the common features of the satirical eulogy. In Lucian's *De Parasito* for instance Simon is most poetic when speaking of the greatness and moral superiority of the parasite [dans une note un passage *De parasito* est cité]... Surely lyricism in the description of something base or unpleasant is intrinsically funny, and must therefore not be taken in any other way. If one sees Rabelais' work against the background of Renaissance satirical literature, and if one studies his sources, it becomes obvious that the praise of borrowing is a satirical eulogy, and cannot therefore be considered... as proving his « irrealism ». It merely constitutes Rabelais' contribution to a popular genre, apart from showing once more his indebtedness to Lucian ».

Voilà le comble de la philosophie positiviste : s'il a reconnu dans une œuvre littéraire ses sources, le critique a fini sa besogne.

Le discours de Panurge est une « louange satirique » dans le genre de Lucien et d'Érasme, et Rabelais y a utilisé des passages de ses devanciers. Le genre est établi et son effet est de faire rire. Et c'est tout. Ainsi l'œuvre de Rabelais est identifiée avec ses sources [22]. On ne se demandera pas en quoi Rabelais a modifié le genre donné, comment le cadre du récit et le personnage de Panurge nuancent le panégyrique. Nulle mention chez M. Mayer de la combinaison, prouvée par M. Marichal, du genre de Lucien avec des arguments tirés de Ficin. Nulle conception du lyrisme particulier de Panurge : celui du myste dionysiaque qui, à mesure qu'il développe sa vision cosmique, se noie, se perd, s'égare, s'abîme dans une extase. (M. Mayer compare à tort un passage de Lucien qu'il *croit* lyrique avec le lyrisme *extatique* de Panurge). Et il n'y aura, devant un genre comique constitué, qu'une seule réaction permise, celle du rire. J'ai eu le tort de prendre le lyrisme au sérieux (« at face value »), puisque ce lyrisme est seulement « funny ». Ce critique dogmatique, vivant, je crois, dans le pays de l'humour, ne semble connaître qu'un seul rire, sans nuances. Mais Rabelais n'excelle-t-il pas dans toutes les catégories du comique : burlesque, satirique, grotesque, philosophique, à ne pas oublier le comique purement verbal. La harangue de Panurge n'appartient-elle pas, comme le mythe des paroles gelées, à cette plus haute poésie, au comique *sublime*, qui, sur les ailes du langage, s'envole vers l'irréel ? C'est ainsi en effet, comme une tentation par la parole, que Pantagruel accueille et rejette les paradoxes de Panurge, dans un passage que Molière a imité :

> « J'entends... et me semblez *bon topicqueur* et affecté à vostre cause. Mais preschez et patrocinez d'icy à la Pentecoste, en fin vous serez estably comment rien ne m'aurez persuadé, et *par vostre beau parler*, ja ne me ferez entrer en debtes... »

D'autre part, après avoir lu le panégyrique des dettes, pouvons-nous partager l'assurance de M. Mayer quand il nous définit le genre par le fait de mettre au service d'une thèse « absurde » des arguments « en soi raisonnables » ? Par le choix de tels termes, le critique supprime toute la tension interne, en somme la vie, de l'épisode, qui nous propose précisément d'être moins sûrs au sujet de ce qui est « raisonnable » et « absurde ». N'y a-t-il rien de raisonnable ni de sérieux dans cette « louange satirique » ? Les aventures de l'esprit ne semblent rien dire à notre critique.

8. — Arrivé au terme de cette longue discussion d'un volume représentatif des études rabelaisiennes d'aujourd'hui, je formu-

lerai ma critique essentielle : la notion d'un Rabelais « réaliste », telle que la concevait un Lanson (« Jamais réalisme plus pur, plus puissant et plus triomphant, ne s'est vu »), doit être abandonnée. Si Rabelais décrit du concret « réel », ce n'est pas pour copier le monde extérieur, à la façon d'un Balzac ou d'un Zola (en somme, ce qu'Auerbach appelle « mimesis ») [23], mais pour donner une réalité au mythe, à l'irréel : *pace* Lefranc, chez Rabelais le réel ne transparaît pas autant dans le mythe que le mythe ne transforme le réel dont il a besoin pour s'incarner.

Comment peut-on voir un « roman réaliste » dans une œuvre dont la trame est toujours négligée ou « minimisée » par l'auteur, une trame qui à la fin se perd dans l'irréel ? Les nouveaux Argonautes ne rapportent de leurs navigations aucune toison d'or, mais seulement le mot de l'oracle *Trinq*, qui ne résout aucun problème, ni de mariage ni de recherche. Si nous pouvons saisir un sens quelconque dans les dernières scènes du *Cinquième livre* (un des plus beaux morceaux de la prose française, qui ne peut avoir été écrit que par Rabelais), ce ne peut être que celui d'engager l'homme à « boire », à pleines gorgées, à toutes les sources de la connaissance, à l'activité connaissante elle-même, sans demander des résultats trop précis. Toute la science gigantale, abracadabrante, étalée par Rabelais dans son œuvre, est au service du poème pur (et optimiste) de la Connaissance, de la poésie des idées (en ceci Rabelais est comparable à Lucrèce et à Dante), de la gratuité de la langue et de sa poésie [24]. Il me semble donc que la critique devrait s'élever au-dessus des matériaux bruts usés par ce grand humaniste et essayer de pénétrer davantage sa pensée ultime, son intention de suivre, en un temps de découvertes, avec optimisme et en gaîté de cœur, les aventures infinies et gratuites ouvertes à l'esprit humain devenu conscient de lui-même. Ce sont chez Rabelais le rire cosmique, le comique mythique, la poésie des idées, la poésie de la langue, qui ont besoin d'études pénétrantes par les rabelaisants à venir, non pas les faux problèmes d'un historisme [25] et d'un réalisme [26] désuets. Les rabelaisants devraient, il me semble, sortir de leur enceinte de « spécialisme rabelaisant » pour repenser leurs catégories, pour s'ouvrir aux progrès faits par la critique littéraire des cinquante dernières années un peu partout (en Italie, Allemagne et Amérique). La critique rabelaisante devrait, en somme, devenir de la *critique* tout court. Ce n'est qu'un coup de barre énergique, résolu, qui nous acheminera vers « le vrai Rabelais ».

NOTES

1. Je l'appellerais plutôt « le parâtre », puisque même si nous acceptions son attitude « historique », nous ne pourrions pas oublier qu'il s'est engagé dans une fausse histoire : celle qui rattache Rabelais aux mouvements hérétiques de son temps (ce qui incline les commentateurs à flairer des hérésies un peu partout dans le texte de Rabelais), alors que, en vérité, Rabelais était « franciscain », comme l'a prouvé M. Gilson dans son article (*Les Idées et les Lettres*, Paris, Vrin, 1932, pp. 197-241), article bref, mais superbe qui sape à la base tous les commentaires s'inspirant d'un prétendu « athéisme » rabelaisien. Quant à l'idée du « réalisme de Rabelais », c'est un grand historien — mais qui savait « lire » — J. Huizinga, qui a dans deux pages superbes (*Wege zur Kulturgeschichte*, 1930, c'est-à-dire un an avant mon étude de 1931) protesté contre cette idée de l'école française. Il parle d' « hyperréalisme », du retour de Rabelais vers « le mythique, l'élémentaire, le dithyrambique, l'herculéen ». Dans une de ses dernières œuvres (*Homo ludens*), Huizinga est revenu à Rabelais, en reconduisant l'exubérance de l'imagination de Rabelais et son demi-sérieux au mythe qui, lui-même, est une forme de l'instinct de *jeu*.

2. Le public italien s'étonnera de ce que, en 1953, la critique académique française, dans une sorte d'autarcie double, sorbonnarde et nationale, n'ait pas encore pris note de la pensée si sage de Benedetto Croce sur ce qu'il faut écarter dans une lecture conforme à l'œuvre d'art littéraire. Particulièrement, les rabelaisants français travaillant en un champ clos, inaccessible au grand public, sont isolés par les murs de leur érudition d'une critique littéraire fondée tout simplement sur le bon goût et le bon sens. Ce sont ces derniers traits qui caractérisent la critique littéraire d'Erich Auerbach dans son livre *Mimesis*. Pour mesurer l'écart de niveau entre les études des rabelaisants français et une critique pourtant *historique* (ou plus historique que la mienne) comme celle du regretté collègue allemand, je citerai à plusieurs reprises son chapitre sur Rabelais (les pages sont celles de l'édition italienne parue chez Einaudi en 1956) : même si je ne suis pas d'accord avec tous les détails de son interprétation, je dois admirer la grande envergure des problèmes qu'il envisage. Inutile de dire que ce livre paru en 1946 en allemand n'a laissé nulle trace dans le volume français de 1953.

Dans un article excellent, M. Herman Meyer (*Das Zitat als Strukturelement in Rabelais' Erzählwerk*, dans le volume *Gestaltprobleme der Dichtung*, H. Bouvier und Co. Verlag, Bonn, 1957, pp. 49-67) a bien vu l'anticrocianisme, le *contenutismo* des rabelaisants français. L'auteur montre que, même dans ses citations soi-disant pédantesques, Rabelais est poète de l'humour, et d'un humour pour ainsi dire linguistique : il montre que ce sont précisément les citations facétieuses de l'Écriture Sainte (dans lesquelles l'École a voulu voir des manifestations d'athéisme) qui offrent à l' « humoristischen Sprachvirtuosen » une « unwiderstehliche Herausforderung » : précisément parce que ces textes sont à jamais fixés, ils invitent le jongleur de mots à la prestidigitation linguistique, à les « dégeler ».

3. Il est curieux de voir tant de critiques croire aux idées « religieuses » sous-entendues par Rabelais, beaucoup moins à des idées « politiques » (et M. Hubert Janeau, qui traite ces idées dans notre volume, fait preuve d'une grande prudence), et seulement M. Telle à des idées « économiques » absconses. C'est que l'intérêt dramatique décroît

à mesure que nous nous éloignons de la religion et que le critique-historien contemporain veut à tout prix dramatiser le texte de Rabelais, qui n'en a pas besoin.

M. Herman Meyer *(loc. cit.)* a bien vu que la théorie de Lefranc (Rabelais athée) a comme élément de base son interprétation de l'expression « sustantificque mouelle », et que cette métaphore ne doit souligner que la « esoterisch-exoterische Grundbefindlichkeit seines Werbers », c'est-à-dire jouer avec l'idée d'une vérité ésotérique, mais M. Meyer n'a pas tenu compte du fait que Rabelais, tout en faisant miroiter devant nous la possibilité de l'ésotérisme, en définitive se prononce *contre* lui dans ce passage.

4. Auerbach dans son analyse de notre prologue a, au moins, remarqué (p. 289) que le sérieux de Rabelais va déclinant vers la fin (après la mention des mystères religieux, politiques, économiques), mais il croit pourtant que le passage sur les « silènes » et Socrate, la comparaison des lecteurs avec le chien tourmentant l'os et l'expression employée par Rabelais pour définir sa propre œuvre (« ces beaulx livres de haulte gresse ») indique une intention profonde de la part de l'auteur : celle de comparer son propre « style » (que Auerbach caractérise comme «mélange de tous les styles») à celui de Socrate (qui, d'après les anciens comme aussi d'après Montaigne, exprimait dans le langage simple de tous les jours, que « chacun entend », les idées les plus admirables). Ainsi donc, si je comprends bien, la « sustantificque mouelle » serait le style de Rabelais, ce mélange des styles que l'écrivain affectionne. « C'est en même temps un style de vie et un style littéraire » (p. 291) : ce « style de vie » est ensuite défini comme « pantagruélisme ». Auerbach considère comme « idée malheureuse » la tentative de chercher dans la « mouelle » « quelque chose de bien déterminé, qu'on pourrait circonscrire exactement » : l'œuvre nous décèle, d'après Auerbach, la philosophie qui consiste à accepter toute la vie, et le charnel et le spirituel, ce qui est précisément ce que Rabelais appelle « pantagruélisme ». Bien que cette dernière idée soit assez tentante, je pense pourtant que le regretté collègue n'a pas vu le démenti formel que Rabelais a opposé à *toute exégèse allégorique*. A noter aussi que dans le portrait bouffon de Socrate toute allusion à son *style* manque. Avec la phrase « c'est en même temps un style de vie et un style littéraire », Auerbach a glissé dangereusement de l'un à l'autre. La « sustantificque mouelle » n'est sûrement pas le style littéraire de Rabelais.

5. M. Gilson, *loc. cit.*, p. 199, a brièvement noté l'origine patristique de la métaphore de la « mouelle ».

6. Faute élémentaire commise par les experts littéraires russes qui ont opté contre la publication du *Docteur Jivago:* ils ont identifié les idées du protagoniste de ce roman contemporain avec les idées supposées de l'auteur.

7. Une étude-modèle, en ce sens, est celle de M. Raymond Lebègue sur *Pantagruel dans les Tiers et Quart livres*, qui, restant toujours près du texte, distingue soigneusement Rabelais de son personnage et démontre l'évolution, dans les derniers livres de Rabelais, du roi en idéal de perfection, de sagesse et de religion. On pourrait peut-être ajouter aux réflexions pertinentes de M. Lebègue que, plus le roman acquiert un caractère « linéaire » (visites à des individus au *Tiers*, à des pays nouveaux au *Quart livre* [et *Cinquième*], et plus un *leader* devenait nécessaire, un personnage de tout repos pour le lecteur, représentant la sagesse et la mesure, autour duquel se groupent hiérarchiquement les pantagruélistes originaux (qui tous représentent des

excès) comme Frère Jean et Panurge. Ceux-ci doivent être unis, « organisés » autour d'un personnage qui fait autorité. Au contraire de M. Roques, M. Lebègue a vu aussi la cohérence du caractère de Panurge: lâche, il l'est aussi bien au II^e^ qu'aux derniers livres. Et, enfin, M. Lebègue s'insurge contre les identifications factices des héros de Rabelais avec des personnages historiques (comme Pantagruel-Guillaume du Bellay) et contre l'imagination « délirante » d'Esmangart et Johanneau. Il ne pouvait soupçonner qu'il en trouverait de nouveaux exemples dans le volume auquel il a collaboré.

8. Il y a évidemment dans Panurge, figure originale inventée par Rabelais (nullement identique à Cingar ou Margutte), toute une synthèse de figures : l'homme moyen (type de Renart), Eulenspiegel ou le picaro, le vagant, le bel esprit, l'érudit, le myste, *l'uomo universale*, comme il est aussi l'ancêtre de figures diverses : Gil Blas, Figaro, le Neveu de Rameau, Gavroche. Son nom semble se rapporter à son intelligence et à son humour : dans une glose grecque, εὐφυής « bien formé », « intelligent » est glosé par νοῦργος et σκώπτης (ce dernier mot signifiant « railleur ») — on remarquera combien le *Euphues* de Lily, le représentant du *wit* et de l'érudition, est proche de notre *Panourgos*.

Un rabelaisant « spécialisé » n'a aucune chance de trouver du nouveau sur Panurge. C'est dans l'aire de la mythologie comparative que de nos jours des vues nouvelles s'élaborent. Ainsi, Karl Kerényi (dans le livre de Paul Radin, *The Trickster*, New York, 1956) nous a tracé l'image de l'archétype, répandu dans les mythologies (indienne, grecque, etc.), du Fripon divin, de l'esprit de désordre, de l'ennemi des limites, qui rend possible, à l'intérieur d'un ordre fixé, ce qui n'est pas permis par cet ordre et ainsi contribue à une vue totale du monde. C'est ce Fripon divin (Hermès chez les Grecs) qui est l'ancêtre de toutes les figures picaresques : et Kerényi d'énumérer les romans picaresques espagnols, le *Reineke Fuchs* de Goethe (pourquoi pas ses prédécesseurs médiévaux?), le Felix Krull de Thomas Mann et Rabelais : je suppose qu'il pense à Panurge jouant avec les hommes et la vie comme Hermès, le dieu du gratuit. Au moment d'envoyer cet article à l'éditeur, je reçois l'excellente thèse de Bonn (1958), *Panurge und Hermes*, de Ludwig Schrader, qui montre dans le détail les points de contact entre le personnage rabelaisien et la figure du Fripon divin.

9. Ce savant pense, après avoir consulté des études psychologiques contemporaines sur « la peur », que Panurge, arrivé à l'âge d'Arnolphe et voulant se marier, montre une « perplexité à tendance obsessionelle » (de là « la double obsession de son désir de mariage et de sa crainte du cocuage »), qui se renforce dans les situations du voyage maritime : « elles le trouvent mentalement désarmé » (crises de terreurs). Nous aurions donc là « un cas simple de trouble mental naissant », observé par « ce médecin qu'est Rabelais, précurseur des réalistes modernes ». C'est ce dernier préjugé qui a induit en erreur le savant médiéviste. Il n'y a aucune obsession dans l'enquête de Panurge sur le mariage. Ce qui est vrai, c'est que l'individu « gratuit », l'être affranchi de toute contrainte, trouve une limite à sa curiosité : c'est la peur du danger existentiel, de la mort. Panurge dit (IV, 33) : « Quand voulez-vous que j'aye paour, sinon quand le dangier est évident? » (la mort est un « danger évident » de la vie humaine, une *Grundbefindlichkeit* même, selon M. Heidegger).

10. A-t-on remarqué que la scène où Pantagruel fait écho aux solutions proposées par Panurge ne s'inspire pas seulement du colloque

d'Érasme intitulé *Echo* ni de l'antinomie de Jean de Nevizan « non est nubendum / est nubendum », mais aussi de l'esprit des oracles de Delphes, que Kerényi (*Geistiger Weg Europas* [1955], p. 40) définit ainsi : « le rôle de Delphes, où l'ordre du dieu ne détermine pas l'histoire, mais dit « oui » ou « non » seulement aux actions que le questionneur lui-même avait déjà l'intention d'exécuter et qu'il a... à choisir et exécuter » ? Ainsi Pantagruel, par ses réactions-écho, parodie l'esprit des oracles qui *fait écho* à la volonté du questionneur : si cette volonté manque (comme Pantagruel le constatera chez son compagnon [III, 10]), l'oracle ne saura rien décider. Les consultations de Panurge qui suivront ne sauront rien décider non plus, nous le savons d'avance. Encore un exemple de ce que j'appelle la gratuité de l'intrigue chez Rabelais.

11. Ce que Rabelais pense en général, quand il n'est pas en veine de paradoxe, des dettes, nous le voyons, non seulement par la réponse de Pantagruel au discours de Panurge, mais aussi par le fait que (I, 3) c'est l'ignoble Picrochole qui s'écrie : « Un noble prince n'a jamais un sou. Thésaurizier est faict de vilain. »

12. Mais Rabelais ne se moque pas de Platon, dit M. Marichal : pourtant Frère Jean parodie « le mouvement des estres et leur divin concert » tel que le décrit le *Timée*, en parlant du « branslement des broches, l'*harmonie* des contrehastiers... l'ordre du service du vin ». En bonne logique, si Rabelais, à travers les paroles de Panurge, peut se gausser de Ficin, pourquoi ne se moquerait-il pas de Platon, par l'intermédiaire de Frère Jean ?... Il est clair que M. Marichal a une thèse à lui sur « Rabelais devant le néo-platonisme », non sur Rabelais devant le platonisme.

Je dirais que même si ce n'était pas un personnage de Rabelais qui s'adonne à un matérialisme joyeux et exubérant, même si c'était Rabelais lui-même qui affichât ce matérialisme, avons-nous le droit d'en inférer une philosophie matérialiste de l'auteur ? Ainsi, quand Rabelais s'inspirant d'un passage de Perse, nous suggère que c'était, non pas Mercure, mais Messer Gaster qui fut l'inventeur des arts, le croirons-nous sur parole ?

13. *Autre* parce que, toujours selon M. Marichal, la description, au chapitre précédent, de l'Ile d'Ennasin ou des Alliances est une attaque contre le « néo-platonisme galant » du XVI^e^ siècle, l'habitude des « alliances spirituelles » entre personnes de sexe différent, idée probablement juste. Rabelais aurait alors — ce qu'il faudrait peut-être relever — parodié les attitudes spiritualistes en faisant les Allianciers s'abstenir de l'acte amoureux, mais non pas des *paroles obscènes :* ils semblent se contenter du mot, sans « la chose », des alliances de mots sans union des corps. On notera que ce sont les pantagruélistes qui, par leurs remarques, évoquent la réalité, derrière les mots, que les Allianciers veulent éliminer : ce sera particulièrement Frère Jean qui sera appelé à mettre les points sur les *i* : « La parenté et alliance entre eux [les Allianciers] estoit que l'un appelloit une femme : "ma maigre" [=sorte de poisson]; la femme le appelloit : "mon marsouin". "Ceulx-là, disoit Frère Jean, doibvroient bien sentir leur marée, *quand ensemble se sont frottéz* leur lard". »

Comme tant de fois chez Rabelais, notre chapitre illustre le problème, si cher au poète, de la réalité des mots. Ainsi les alliances de mots de la langue courante acquièrent une sorte de réalité littérale : un mariage de la parole et du fromage est imaginé d'après la locution *entre poire et fromage ;* la parenté de deux Allianciers qui s'interpellent « ma couane »

et « mon lard » a été créée par l'expression courante « couenne de lard », etc., etc. Il me semble que le thème d'ordre linguistique (donner une réalité extérieure aux mots, un des thèmes de l'art grotesque de Breughel, dont nous parlerons plus loin) est encore plus important dans notre chapitre que la satire des mœurs contemporaines.

14. M. Marichal définit la méthode employée par lui comme celle « qui consiste à essayer de reconnaître les sources dont Rabelais s'est inspiré *en partant de son vocabulaire* et *non des idées* qu'il semble exprimer, à chercher dans l'origine et l'histoire d'un mot non seulement son sens précis, mais surtout son pouvoir d'évocation » (il est, en effet, parti de noms tels que Panigon, Cheli, Ennasin). Il ne semble pas avoir connaissance de ce que, depuis 1800, les philosophes qui se sont occupés de l'interprétation de textes ont appelé le « cercle philologique » ou le « cercle dans les humanités » (Schleiermacher, Dilthey, Heidegger) : le philologue peut partir soit du mot et arriver à l'idée d'un passage soit le contraire, *pourvu que le cercle soit clos*. J'ai insisté moi-même à diverses reprises sur le mouvement de va-et-vient ou d'aller et retour, nécessaire. On part de certains mots dans un passage et on en induit l'idée, pour ensuite examiner si tous les éléments du passage s'en trouvent éclairés; ou l'on part d'une idée perçue dans le passage et, après l'examen de mots et de tous les éléments du passage, on revient à l'idée. C'est la première méthode que M. Marichal a suivie, mais sans entreprendre le voyage de retour nécessaire pour que le cercle soit clos.

15. Voir ce que j'ai écrit à ce propos dans *Literary Masterpieces...*, *loc. cit.*

16. Cet art grotesque de Rabelais, qui nous éloigne de la réalité coutumière, est donc le contraire du « réalisme » et Auerbach a très bien montré (*Mimesis*, pp. 279 sq.) que contre toute attente du lecteur, dans l'épisode du voyage dans la bouche de Pantagruel, Rabelais a mis en mouvement « la grande machine des proportions énormes et du voyage hardi d'exploration dans la bouche du géant seulement pour nous montrer un paysan de Touraine plantant ses choux... Le motif des proportions gigantesques sert à Rabelais pour obtenir des contrastes de perspectives qui ébranlent avec un humour rusé l'équilibre du lecteur, ballotté continuellement entre des formes de vie provinciales et agréables, des événements monstrueux et grotesques et des pensées humanitaires et utopiques, sans qu'il lui soit jamais permis de se reposer sur un plan de faits ordinaires. Même le gros réalisme obscène devient... un vortex intellectuel; le rire sonore que suscitent des passages de ce genre ébranle tout concept de l'ordre habituel des choses ». M. Auerbach a ainsi défini l'art grotesque, il aurait peut-être mieux fait de ne pas parler du tout de réalisme.

17. Les idées de Rabelais! Épistémon (III, 24) exprime sa satisfaction de ce que depuis la venue du Sauveur les anciens oracles « sont devenuz plus mutz que poissons », pourtant Pantagruel encourage les quinze « consultations » qui forment la trame du *Tiers livre*. Rabelais, au prologue du *Gargantua*, qualifie les explications chrétiennes d'Ovide par Frère Lubin de « folie », pourtant au *Quart livre* Pantagruel verse des larmes quand la mort du grand dieu Pan est identifiée avec celle du Sauveur. Herman Meyer se demande avec raison (*loc. cit.*, p. 58) : « Wird man dem Dichter gerecht, wenn man seine parodistischen Kapriolen ideologisch für bare Münze nimmt und als gültige (auch ausserhalb des spezifisch erzählerischen Zusammenhangs gültige) Meinungsäusserung auffasst? »

Évidemment, Rabelais *a des opinions* (somme toute dirigées contre le moyen âge), mais elles sont pour lui matière d'art.

18. A relever particulièrement le passage (p. 137) où M. Screech montre combien Rabelais et Tiraqueau, s'ils se servent des mêmes procédés stylistiques (listes de mots, etc.), diffèrent l'un de l'autre dans leur ton et leur inspiration.

19. De même, avant les quinze consultations du *Tiers livre*, encouragées par Pantagruel, celui-ci en sape, pour ainsi dire, la base en intimant à Panurge que, dans la question de mariage, il n'y a qu'à consulter la propre volonté et puis, si celle-ci est claire, s'y engager « tête baissée ». Y a-t-il manière plus explicite de déclarer gratuite la trame du roman ? De même, au *V^e livre*, Bacbuc renvoie Panurge au vin comme source de vérité (*in vino veritas*) : « La dive Bouteille vous y envoie, *soyez vous mesmes interpretes de votre entreprise* », l'oracle enseigne la futilité des oracles, au moment où les navigateurs ont subi les tracas du voyage vers l'oracle.

20. A-t-on assez réfléchi sur le fait que Panurge et Jean des Entommeures, en dépit de velléités passagères, ne sont pas faits pour la vie conjugale et que Pantagruel, qui lui l'est, ne voit dans le mariage aucun problème : c'est donc pour discuter dans l'abstrait une question qui au fond n'est pas pour eux-mêmes d'une importance vitale, qu'ils se sont réunis dans leur voyage d'exploration fantaisiste. Ce n'est que quand il est pris de « fureur poétique » et d' « enthousiasme bachique », c'est-à-dire quand il renonce à son intellectualisme, que Panurge se voit, et voit Frère Jean, marié.

21. Je note avec plaisir que M. Saulnier dans son *Dessein*, et à peu près en même temps, a exprimé des idées similaires (p. 52) : « Une intention farcesque du morceau n'est pas douteuse : car, enfin, toute cette belle justification, Panurge entend fonder sur elle la légitimité de sa propre conduite... Mais ce n'est que la part de l'anecdote. Il faudrait n'avoir point d'oreille [bravo !] pour ne pas saisir comme, dans l'ensemble du morceau, le ton s'élève à l'enthousiasme et presque à l'extase, le souffle se faisant par instant celui de l'épopée ou du lyrisme d'idées » [bravissimo !], seulement pourquoi ne pas reconnaître dans toute l'œuvre de Rabelais le lyrisme d'idées ?

(Et p. 148, note 16) : « Quant à l'exaltation de Panurge, dans l'apologie des Dettes, elle me paraît atteindre à une ivresse de l'idée assez comparable à ce que peut être celle de Diderot, dans le *Rêve de d'Alembert* ». Bien entendu, l'ivresse du *Rêve de d'Alembert* a partie liée, chez Diderot, avec celle du *Neveu de Rameau*.

22. La seule différence établie par M. Mayer entre Lucien et Rabelais est de nature « contenutistica » : celui-là parodiait la dialectique socratique, tandis que celui-ci s'évertue à la dispute scolastique. « In other words Rabelais, as he always does when borrowing from Lucian, perfectly transposes the Greek's satirical shafts so as to adapt them to the Renaissance period ». Rabelais l'imitateur — adapteur parfait — et voilà. Une vraie comparaison du récit de Lucien et de celui de Rabelais se trouve chez Auerbach, *op. cit.*, p. 277.

La tyrannie qu'exerce l'idée du genre littéraire sur le critique qui n'a sûrement pas médité Croce, se voit aussi dans le fait que l'épisode de Bridoye est déclaré par M. Mayer être un autre exemple du panégyrique satirique. Mais qui ne voit la différence de ton : Bridoye, le juriste de vieille routine, qui cherche pour sa procédure absurde l'appui des autorités (de là les citations de textes latins juridiques et ses appels aux collègues « comme vous autres, Messieurs », « aussi font tous les

juges »); Panurge, l'aventurier de l'esprit qui peut transformer l'absurde en loi cosmique. L'étiquette littéraire est d'une importance minime à l'égard d'épisodes *toto coelo* différents.

23. Auerbach lui-même a eu, à la fin de son chapitre sur Rabelais, des scrupules pour avoir inclus cet écrivain dans un livre dont le sujet est au fond l'arrivée de la littérature occidentale au « tragique de tous les jours », tel qu'il se réalise dans les œuvres de Balzac et de Flaubert. Il trouve évidemment dans Rabelais le sens du quotidien, mais le sérieux tragique manque absolument. Auerbach se tire de cette difficulté en substituant à ce dernier comme élément sérieux ou « sublime » la joie de la découverte, typique de la Renaissance, que Rabelais exprime dans sa langue à lui comme personne ne l'a pu. Je crois qu'Auerbach a senti avec raison la présence d'un comique sublime chez Rabelais, mais, à mon avis, le critique aurait dû subordonner « le sens du quotidien » aux *mythes* que Rabelais bâtit en choisissant ses matériaux dans la réalité de tous les jours.

24. C'est à peu près ce que Auerbach lui aussi a entrevu (pp. 283 sq.) : « ... tout l'effort de Rabelais se dirige vers le jeu avec les choses et leurs perspectives, et en faisant tourner en rond les choses, et vers l'invitation au lecteur, accoutumé à un mode de voir bien déterminé, à s'aventurer dans la grande mer du monde, où l'on peut, même au prix de dangers, nager librement ».

Auerbach est aussi un des rares critiques qui insistent sur la « poésie » de Rabelais : « L'amour de Rabelais, sa soif de savoir, son effort d'écrivain vont tous vers la vie vive de l'homme et de la nature : c'est par elle qu'il devient poète; car il l'est, il est même un poète lyrique, bien que non-sentimental. »

25. Au fond, je comprends d'autant moins les rabelaisants modernes qui « historisent » ou « dés-humor-isent » un humoriste de la Renaissance comme Rabelais, que des hommes d'Église modernes ont reconnu la présence de l'humour même dans certains écrits hagiographiques les plus sérieux du moyen âge : je lis dans un article de Dom Jean Leclercq (*Convivium*, XXVII, p. 270) : « Quand on voit quelqu'un plaisanter, son geste, son sourire, le cadre et le contexte suffisent à mettre en éveil. Mais quand on lit, avec un regard critique, *pour y chercher des données historiques* un texte parsemé d'humour, on peut se laisser prendre au jeu, c'est-à-dire le prendre au sérieux; et l'auteur, sans doute, s'est amusé d'avance à penser que tel serait le cas de ses lecteurs. *Ne soyons point plus graves, en les lisant, que n'étaient ceux qui écrivaient...* [l'italique est de moi] » et Dom Leclercq d'illustrer par des exemples médiévaux « cette invitation au sourire, à une critique de bon aloi, parce que de bonne humeur ». Cette invitation au sourire, je voudrais l'étendre aux rabelaisants.

26. Comment comprendre que les rabelaisants d'aujourd'hui en soient encore devant Rabelais, au « réalisme » du siècle dernier, alors que notre époque favorise dans tous les arts l'irréalisme (ce que les Espagnols appellent *desrealización*), à un degré inconnu jusqu'ici en Occident? Ne voient-ils pas ce qui apparente l'art de Rabelais à celui du temps que nous vivons? La figure de Quaremeprenant n'est-elle pas de la même famille que les allégories des peintres contemporains (Weber, Dali, etc.) reproduites dans le livre de Wolfgang Kayser? On ne peut s'expliquer ce phénomène de l'insensibilité des critiques à ce qui est « contemporain » dans Rabelais que par l'isolement scolaire dans lequel vivent les rabelaisants.

L'ART DE LA TRANSITION CHEZ LA FONTAINE *

A Benedetto Croce,
pour son soixante-dixième anniversaire

Ce La Fontaine qu'on donne à lire aux enfants
ne se goûte jamais si bien qu'après la quarantaine...
SAINTE-BEUVE.

...ce style
Tout oublié qui fut jadis si doux,
Et qu'aujourd'hui l'on croit facile.
MUSSET.

Dans son bel article intitulé : « Considérations sur l'art d'Horace dans la conduite d'un dialogue satirique » (*Philologus*, XC, 1936, p. 373), Ulrich Knoche, partant du précepte suivant d'Horace :

Non satis est pulchra *esse poemata :* dulcia *sunto*
et quocumque volent animum auditoris agunto,

découvre l'art de la « transition déguisée » dans les satires de ce poète ; par exemple (p. 389) : dans la Satire II 6, Horace parle des obligations multiples imposées par les charges publiques dans la capitale, auxquelles il est difficile d'échapper. A peine est-il arrivé sur l'Esquilin qu'on le presse de toutes parts.

« Trois requêtes... sont présentées à Horace, dont la dernière ne se distingue des précédentes ni dans son caractère ni dans sa fonction de requête.

« La formulation au vocatif en discours direct la place par la

* En allemand, in *Romanische Literaturstudien*, Max Niemeyer Verlag, Tübingen, 1959. Traduction Éliane Kaufholz.

forme sur le même plan que les deux demandes précédentes. — Du moins le croit-on. Mais, en réalité, elle se distingue très nettement de celles-là : non pas du point de vue de la forme, de son caractère et de sa fonction comme exemple de requête, mais bien plus par le fait qu'elle dissimule une seconde fonction; elle contient en effet le nom de Mécène, qui doit préparer le lecteur sans qu'il y paraisse au récit qui suit (v. 40 sq.) sur les relations entre Horace et Mécène, et la naissance de ces relations, récit qui introduit à son tour d'autres éléments. »

Prenons un second exemple parmi ceux que cite Knoche (p. 476, note 38) :

« Dans la Satire I/10, 72, Horace donne quelques préceptes à celui pour qui la poésie est chose sérieuse : laisse libre cours à l'invention artistique, dit-il, n'accorde aucune attention à l'admiration du peuple, *contentus paucis lectoribus* (v. 74). Grammaticalement ces mots sont une apposition à ce qui précède, également du point de vue formel; car ils sont en parallèle à une apposition qui se trouve là *(scripturus)* ; du point de vue de leur contenu, on les intégrera également sans hésiter à ce contexte comme contrepartie positive à la phrase négative *neque te ut miretur turba labores* (v. 73); et le terme *pauci* est ressenti comme le plus important, ne serait-ce que comme antithèse à *turba.*

« Tout amène donc à considérer cette apposition comme une partie de ce qui précède. Or, qu'arrive-t-il ? Horace se demande maintenant quels sont les lecteurs qu'il souhaite à son premier recueil de satires — thème bien éloigné du premier formulé, concernant les préceptes sur le *recte scribere.* Mais la transition a été effectuée par l'apposition *contentus paucis lectoribus,* et ce, sans qu'il y paraisse, en y incluant comme en passant le terme qui concerne le thème nouveau : *lectoribus.* Ce n'est qu'après coup que l'on découvre la seconde fonction de la définition apposée. — Ce n'est qu'alors que l'on découvre encore autre chose... : nous pensions que dans l'apposition, l'accent était mis sur le terme *paucis ;* mais il apparaît rétrospectivement que, pour la composition, c'est le mot *lectoribus* qui avait le plus d'importance; nous nous trouvons donc de nouveau devant un double changement de nuance. »

Et Knoche constate finalement que l'antiquité a beaucoup apprécié chez Horace l'art des transitions souples en les définissant comme *suavitas,* caractéristiques du *genius medium,* style moyen (dans le dialogue, la controverse et la satire). Cicéron définit la particularité de ce style par la « souplesse » de cette psychagogie *(is... uno tenore, ut aiunt, in dicendo fluit nihil afferens praeter facilitatem et aequabilitatem).*

Appliquons les observations de Knoche aux fables de La Fontaine, qui, par leur technique de la causerie et leur intention satirique, rappellent les *Sermones* d'Horace! Le fait qu'il utilise quelque part l'expression « faire passer », à propos de la morale intégrée au récit, le situe déjà dans l'optique de la *suavitas*. Un exemple tel que le préambule I/14 de *Simonide préservé par les dieux* ne suit pas encore la manière horatienne :

> « *On ne peut trop louer trois sortes de personnes :*
> Les Dieux, sa maîtresse, et son roi.
> *Malherbe le disoit ; j'y souscris, quant à moi :*
> *Ce sont maximes toujours bonnes.*
> *La louange chatouille et gagne les esprits :*
> *Les faveurs d'une belle en sont souvent le prix.*
> *Voyons comme les Dieux l'ont quelquefois payée.*

Il est vrai que nous avons là une triade réunie par jeu comme dans une causerie (Saint-Marc Girardin parle à ce propos déjà de « causerie » et de « digression charmante ») et le troisième terme, les dieux, jouera un rôle dans la fable suivante — mais les trois termes sont déjà réunis dans la première ligne, de sorte que nous ne sommes nullement surpris lorsque nous arrivons aux dieux (sans compter que la fin de la fable, introduite par : *Je reviens à mon texte*, apporte une *triple* leçon, qui n'est pourtant pas directement liée à la trinité du préambule, même si l'exhortation à louer « *les Dieux et leurs pareils* » range ingénieusement la maîtresse et le Roi parmi les dieux). L'exemple suivant se rapproche davantage d'Horace : la fable V/1 ouvre un livre par une sorte d'*ars poetica* à la manière de La Fontaine, qui passe ensuite à la fable proprement dite *Le Bûcheron et Mercure*. Il est évident que la fable doit être une mise en œuvre des théories artistiques.

« 1) *Soin trop curieux, de vains ornements l'effort ambitieux*, voilà qui doit être évité, il ne faut pas renoncer à *certains traits délicats*, c'est-à-dire traduit en langage moderne : pas de préciosité baroque, cependant un certain raffinement du style que le classicisme de 1660, qui a passé par la préciosité, sait apprécier [1].

« 2) *Plaire et instruire (= ridendo dicere verum)*, non pas une force "herculéenne", mais la satire spirituelle, c'est-à-dire renoncer à l'emphase, sans renoncer aux intentions moralisatrices.

« 3) Les effets d'opposition (vice-vertu, sottise-bon sens) comme extraits d'une poésie universelle qui englobe tous les êtres vivants [2].

« Dans la fable suivante, on observera (*a*) la concentration et l'affinement, par comparaison avec la version de Rabelais;

(*b*) l'absence d'emphase par rapport à Rabelais [3], (*c*) l'opposition entre retenue et convoitise : le brave bûcheron se contente de la hache de bois, alors que les autres réclament à Dieu des haches d'or — la fable qui traite de la discrétion et de la sincérité est écrite dans une forme discrète et sincère, illustrant une conception artistique qui peut également se résumer en ces termes "ne point mentir, être content du sien". »

Il est clair désormais que La Fontaine ne peut pas accomplir le passage de la partie théorique à la mise en œuvre qu'illustre sa propre création en exprimant simplement cette idée : « Voilà mes théories — je vous donne maintenant un exemple »; on prendrait cela pour de la suffisance, chargée d'intentions, ce qui déplairait. Il doit donc dissimuler le véritable enchaînement des idées par un enchaînement fictif, tout à fait différent : au lieu de la succession théorie-mise en œuvre, nous glissons imperceptiblement de la première à la seconde partie; La Fontaine utilise donc la fluide *suavitas* du bon Horace (v. 26) : [dans mes fables j'aligne toujours les images qui se font pendant],

> *faisant de cet ouvrage*
> *Une ample comédie à cent actes divers,*
> *Et dont la scène est l'Univers.*
> Hommes, dieux, animaux, *tout y fait quelque rôle,*
> Jupiter comme un autre. Introduisons celui
> Qui porte de sa part aux Belles la parole :
> *Ce n'est pas de cela qu'il s'agit aujourd'hui.*

De même que chez Horace le mot clé *Mécène* apparaissait tout à fait par hasard, comme un exemple parmi d'autres de requêtes importantes, et que l'on passait ensuite au thème de « Mécène », Jupiter apparaît chez La Fontaine comme un exemple apposé de personnage ayant un rôle dans la comédie de l'univers. Jupiter est placé très démocratiquement au même niveau que n'importe qui, tiré avec une certaine négligence d'une masse indistincte (*hommes, dieux, animaux, tout :* il n'y a pas là d'ordre hiérarchique) [4].

Mais Jupiter est avant tout dans la construction de la phrase un élément de secours qui disparaît lorsqu'il a servi : il sert à annoncer le véritable héros, Mercure, dont le nom va suivre, et qu'une périphrase définit comme le messager de Jupiter auprès des belles mortelles. Pourtant cette définition sort visiblement du cadre de la fable, où Mercure n'est que le messager des dieux, exécuteur des volontés de Jupiter; le poète est donc obligé de mentionner lui-même ce qu'a d'arbitraire sa définition comme messager d'amour : il le fait, comme pour insister sur sa liberté de créateur, désamorçant nos reproches *(Introduisons*

celui qui... Ce n'est pas de cela qu'il s'agit aujourd'hui). Mais il n'y a là en réalité rien d'arbitraire. C'est justement lorsque La Fontaine semble se reprocher à lui-même des écarts, des *à-peu-près (Ce n'est pas de cela...)* qu'il est sur la bonne voie — il parle à propos! L'allusion à Jupiter n'a pas été superflue : le roi des dieux restera désormais à l'arrière-plan, mais nous sentirons son ombre peser sur Mercure — un maître tel que Jupiter n'est jamais comparse. Lorsque le bûcheron, ayant perdu sa hache, s'écrie : *Jupiter, rends-la-moi,* Jupiter ne se montre pas lui-même, mais :

> *Sa plainte fut de l'Olympe entendue* [passif]!
> *Mercure vient.* [Aucun ordre de Jupiter ne retentit.]

Mais il apparaît déjà plus nettement après les cris de convoitise des bûcherons :

> *Le roi des Dieux ne sait auquel entendre.*
> *Son fils Mercure aux criards vient encor.*

— le lien personnel entre Mercure et Jupiter *(fils)*, cet *encor*, qui sous-entend un échange permanent de missions données et accomplies, nous font sentir l'intervention directe du Seigneur des dieux par l'intermédiaire de son messager; et dans la moralité de la fin «*Que sert cela? Jupiter n'est pas dupe*», Jupiter apparait enfin comme le véritable antagoniste de ces hommes insensés[5]. Il apparaît alors que Jupiter, que La Fontaine rabaisse dans son *ample comédie*, a justement un rôle très important dans notre fable et que la transition vers la fable *Le Bûcheron et Mercure* — qui devrait en réalité s'appeler « Le Bûcheron et Jupiter » — ne menait pas de Jupiter à Mercure, mais de Jupiter à Jupiter. C'est *Mercure*, introduit arbitrairement, qui apparaît, à partir de l'effet final, comme l'élément de secours dans l'ensemble. Ce subtil jeu de cache-cache du poète, cette feinte *suavitas*, qui nous donne un peu le vertige en échangeant par mille tours d'adresse premier plan et arrière-plan, a pour seul but de dissimuler la sèche transition entre la partie didactique et la partie narrative de la fable.

Il est un exemple où la technique de la transition n'est pas aussi habile. C'est lorsque, après avoir précisé temps et lieu du petit drame que représente une fable, il s'agit de nommer l'un des protagonistes (IV/22) :

> *Les alouettes font leur nid*
> *Dans les blés, quand ils sont en herbe,*

C'est-à-dire environ le temps
Que tout aime et que tout pullule dans le monde,
Monstres marins *au fond de l'onde,*
Tigres *dans les forêts,* alouettes *aux champs.*
Une pourtant de ces dernières...,

Une alouette est détachée de *tous* les animaux au prix d'une tautologie : « les alouettes font leur nid... environ le temps, que les alouettes aux champs aiment et pullulent ». Nous constatons cependant la constance d'une recette chez la Fontaine, qui consiste à placer une énumération où l'objet particulier de son poème passe inaperçu; cf. encore IX/1, où le poète énumère les types dont il traite dans ses fables, *fous, trompeurs, scélérats, tyrans, ingrats, mainte impudente pécore, force sots, force flatteurs :*

Je pourrais y joindre encore
Des légions de menteurs.

Avec le terme *menteurs* apparaît le mot clé de la fable suivante, *Le Dépositaire infidèle,* dont le thème est le mensonge. Là encore le prologue d'un recueil de fables se fond avec la première fable de ce livre. L'accent mis sur le caractère fictif de toute poésie fait naturellement partie du prologue, et ce thème est relié au thème du mensonge : La Fontaine s'oppose au psalmiste qui affirme que « *Tout homme ment* » *(omnis homo mendax).* Les couches inférieures de la population ont une raison de mentir, car elles vivent dans de mauvaises conditions matérielles, mais les couches supérieures ne mentent pas toujours :

Et même qui mentiroit
Comme Ésope et comme Homère
Un vrai menteur ne seroit :
Le doux charme de maint songe
Par leur bel art inventé,
Sous les habits du mensonge
Nous offre la vérité...
Comme eux ne ment pas qui veut.
Mais mentir comme sut faire
Un certain dépositaire...
Est d'un méchant et d'un sot.

Chamfort a contesté l'association du mensonge et de la fiction poétique : « Quel rapport y a-t-il, dit Bacon, entre les mensonges des poètes et ceux des marchands ? »

Dans son édition des *Grands Écrivains* (II, 354), A. Régnier écrit à ce sujet : « La faute est surtout dans la transition : "Et

même...” qui ne sépare pas assez le mensonge de la fiction », la distinction entre les deux, telle que l'établit la Fontaine « sert au fabuliste à bien mener son apologue ». Mais ce « voile de la poésie sorti de la main de la vérité » n'est nullement un accessoire arbitraire, une erreur sur le plan artistique : suivant sa vision relativiste du monde, La Fontaine dégage ce qu'ont de commun des choses très éloignées. Le vers 39 — *Comme eux ne ment pas qui veut* — insiste suffisamment sur la différence essentielle entre le poète et le menteur banal et nous rappelle le *Ce n'est pas de cela qu'il s'agit aujourd'hui* du livre V mentionné plus haut. La Fontaine tient à prouver son détachement à l'égard du sujet, sa liberté dans la création : maintenant, il pourrait peut-être parler aussi du poète (ici des aventures amoureuses de Jupiter), — et justement il ne le fait pas. Dans la fable IX/7, *Le Paysan du Danube*, un héros est également mentionné parmi d'autres. Ici, pour appuyer la phrase « L'apparence est trompeuse », il énumère Socrate, Ésope — et incidemment le paysan du Danube.

Dans le Discours à Madame de la Sablière (IX) nous retrouvons d'abord la même trinité prestigieuse que dans la fable I/14 commentée plus haut : elle (cette humeur qui souffre les louanges) est commune *aux Dieux, aux monarques, aux belles.*

> *Ce breuvage vanté par le peuple rimeur,*
> *Le nectar que l'on sert au* maître du tonnerre,
> *Et dont nous enivrons tous* les dieux de la terre,
> *C'est la louange*, Iris. *Vous ne la goûtez point ;*
> *D'autres propos chez vous récompensent ce point :*

Le groupe « Dieux-monarques-belles » (dans I/14, *Dieux-maîtresse-roi*, d'où est tiré le premier élément *Dieux*) permet la jonction avec le dernier élément, les *belles*, et la technique du contraste crée cette transition aux propos qu'aime Iris (Madame de la Sablière). Avec un raffinement extrême, La Fontaine semble utiliser l'énumération de plusieurs groupes de termes pour introduire ainsi une vérité qu'il n'aurait osé exprimer seule :

> Propos, *agréables* commerces
> *Où le hasard fournit cent matières diverses,*
> *Jusque là qu'en votre entretien*
> *Laissons le monde et sa croyance.*
> La bagatelle *à part : le monde n'en croit rien.*
> La bagatelle, la science,
> Les chimères, le rien, tout *est bon ; je soutiens*
> *Qu'il faut de tout aux entretiens.*

Voici ce que dit Régnier à propos de ce passage (*Grands Écrivains*, II, 460) : « Il est à remarquer que, afin de tempérer de son mieux l'idée de femme savante, le poète s'est contenté, pour la partie sérieuse des entretiens, du terme *science*, qui est comme perdu entre "bagatelle, chimères, rien", puis des mots collectifs "tout, de tout". » Et voici la suite :

Ce fondement posé, ne trouvez pas mauvais
Qu'en ces fables aussi j'entremêle des traits
De certaine philosophie
Subtile, engageante et hardie.

Donc La Fontaine aussi mêlera *de tout aux entretiens* (sermons, discours), c'est pourquoi la philosophie est mêlée aux fables. En revanche, *certaine* prépare à *subtile, engageante*, etc. ; nous obtenons une suite d'enchaînements et d'engrenages :

louange aux { Dieux / monarques / belles
vous ne la goûtez point : plutôt bagatelle, science, chimère
J'entremêle des traits de certaine philosophie
subtile, engageante et hardie.

Par ce *fondement posé* comme par l'*introduisons* cité plus haut, le poète indique malicieusement, comme pour se dénoncer lui-même, qu'il a atteint la *suavitas*. L'impertinence de La Fontaine va si loin, qu'au moment même où nous sommes victimes de son stratagème, il attire notre attention sur une nouvelle intention : *introduisons* (Mercure), *ce fondement posé* — tout peut être amené, au moment où un autre (Jupiter, la philosophie) vient d'être introduit. On songe à ces « entremeses » espagnols où, derrière un tapis tendu, est introduit un antagoniste — sauf qu'il est impossible de dire si Jupiter est le tapis devant Mercure ou si Mercure est le tapis devant Jupiter. Le flux de la psychagogie chez Horace est devenu un jeu de cache-cache étrangement artificieux avec le lecteur : celui-ci est tout simplement mené par le bout du nez.

Nous retrouvons des subterfuges analogues dans la première fable du livre III : La Fontaine parle d'abord (v. 1-6) des éventuelles trouvailles de poètes récents *(nos auteurs)* dans le domaine des genres inventés par les Anciens, ainsi la fable — jusque-là ce pourrait être une introduction historique, dans le style de

la *querelle des Anciens et des Modernes*, où l'on déciderait que l'*invention* des genres revient aux Anciens, les éventuelles *trouvailles* dans ces domaines revenant aussi aux Modernes (le terme *feinte* (v. 5) signifie simplement « littérature imaginative » (cf. VI/1, v. 5). Et La Fontaine poursuit :

> *Je T'* [à Monsieur de Maucroy, destinataire de la Dédicace]
> *en veux dire un trait assez bien inventé :*
> *Autrefois à Racan Malherbe l'a conté.*
> *Ces deux rivaux d'Horace, héritiers de sa lyre,*
> *Disciples d'Apollon, nos maîtres pour tout dire...*

Il semblerait que les mérites de ces poètes modernes capables de rivaliser avec les Anciens dussent être soulignés et que l'on nous donnât des échantillons de leur poésie. Mais pas du tout — la suite est toute différente :

> *Se rencontrant un jour tout seuls et sans témoins*
> *(Comme ils se confioient leurs pensers et leurs soins),*
> *Racan commence ainsi...*

Racan demande conseil à Malherbe, son aîné plus expérimenté que lui, sur le choix d'une situation, et Malherbe lui raconte la fable bien connue du *Meunier, son fils et l'âne* non comme sa propre invention, mais comme l'ayant « lue quelque part » (v. 27; le vers 29 ajoute : *si j'ai bonne mémoire*). Le « trait assez bien inventé » ne revient donc pas au mérite des deux fils français d'Apollon, descendants des maîtres, mais d'un anonyme; Racan et Malherbe ne citent pas d'exemple de poésie moderne, qui égale celle des Anciens; l'un ressort une fable ancienne, l'autre se trouve dans une situation où l'enseignement de cette fable peut lui rendre service. La réussite poétique, la « seconde récolte » sur tous les terrains revient donc uniquement au mérite du modeste artiste et « conteur » La Fontaine : il est l'un des *derniers venus*, ici le *dernier venu* ». Au lieu de dire : « Je raconterai une fable ancienne bien connue sous une forme nouvelle », La Fontaine nous mystifie en introduisant Malherbe et Racan comme héros d'une « *Rahmenerzählung* » à laquelle s'intègre la fable *Le Meunier, son fils et l'âne*.

Parfois La Fontaine se donne à tâche de nous faire croire qu'il nous a conduits par le chemin le plus simple et le plus direct à un point que nous ne pensions jamais atteindre : une fois arrivés, nous restons ébahis en contemplant le détour que nous avons fait sans le savoir. Le plus bel exemple nous est donné dans I/11 : *L'Homme et son image*, dédié à La Rochefoucauld.

Un nouveau Narcisse décide d'éviter les miroirs qui lui renvoient une image falsifiée de sa personne. C'est ainsi que — nouvel Alceste — il s'en va dans le désert, mais il retrouve même là un miroir proclamant la vérité : c'est un canal limpide qu'il aimerait éviter également, mais dont la beauté l'attire :

> *On voit bien où je veux venir :*
> *Je parle à* tous : *et cette erreur extrême*
> *Est un mal que* chacun *se plaît d'entretenir.*
> *Notre âme, c'est cet homme amoureux de lui-même ;*
> *Tant de miroirs, ce sont les sottises d'autrui,*
> *Miroirs, de nos défauts les peintres légitimes ;*
> *Et quant au canal c'est celui*
> *Que chacun sait, le livre des « Maximes ».*

Les termes soulignés par moi doivent tromper le lecteur : La Fontaine joue avec les explications allégoriques de sa fable et ne semble utiliser que des interprétations évidentes pour chaque lecteur. Tout se passe comme si, conformément aux traditions classiques, il se contentait de montrer l'aspect général du cas individuel : *Je parle à tous... chacun... notre âme...* La transformation de notions abstraites en notions encore plus abstraites (par exemple : l'allégorie de l'Amour narcissique de l'âme humaine pour elle-même) nous apparaît comme un jeu compliqué de notions derrière lequel se cachent des sentences morales non exprimées (les miroirs sont *les sottises d'autrui*, celles-ci en retour sont *de nos défauts les peintres légitimes*, c'est-à-dire seuls les défauts de notre prochain nous permettent de reconnaître les nôtres — jeu d'allusions au deuxième degré!) Après ce nouveau Narcisse et les miroirs, le canal reçoit une nouvelle signification, nous ne pouvons échapper à la contrainte du système. Et voici un coup de théâtre : l'allusion (présentée, je le répète, comme naturelle) à quelque chose de concret, le livre d'un moraliste contemporain. Nous nous ressaisissons de cet exil brutal hors du monde des concepts grâce à la réflexion devant laquelle nous laisse le poète; la recette selon laquelle « il faut laisser dans les plus beaux sujets quelque chose à penser », La Fontaine nous dit lui-même qu'il la doit à La Rochefoucauld (X/14). La beauté des *Maximes* est comparable à celle d'un étang et elle saisit également celui que repousse la laideur de l'image qu'il lui renvoie. C'est alors que nous constatons que, partis de l'allégorie, nous sommes arrivés imperceptiblement à un hommage épistolaire accusé, ou à une critique littéraire voilée. Jetant un regard en arrière, nous mesurons le chemin parcouru et sommes troublés plus que tout par les nombreux miroirs que nous avons rencontrés. Le terme *miroirs* apparaît six fois dans

la première partie, deux fois dans la seconde partie de la fable. Ces miroirs n'ensorcellent pas seulement le regard physique, qui ne peut plus se détourner; ils donnent aussi le vertige au regard de l'esprit : Narcisse cherche un reflet, notre âme humaine voit le reflet des défauts de Narcisse, La Rochefoucauld donne les reflets de l'âme. Univers cruel et scintillant d'images et de reflets surgissant pour de nombreuses significations. Il faut dire qu'à la *suavitas* hypocrite de la transition vient s'ajouter l'effet explosif du vers final (qui est imitation des effets produits par les *Maximes*); mais le brusque revirement apparaît comme parfaitement logique et la réflexion rétrospective ne se heurte pas à cette logique lisse comme un miroir. Après avoir été troublé par les mille visages de la vanité, reflétés par les miroirs [6], l'œil ne rencontre plus que la paix limpide de la beauté qui n'a qu'un visage. L'art de La Rochefoucauld, qui sut utiliser le beau pour dompter le vrai, a produit l'œuvre de La Fontaine, qui, non content de donner une définition à ce dynamisme, le reproduit et le reflète — la *suavitas*, la souplesse de la psychagogie de La Fontaine nous tire du désordre, pour nous conduire à la douceur émouvante du *canal si beau.*

Une telle souplesse peut aussi produire l'effet d'un rêve : cf. VII/10 la morale de l'histoire de Perrette :

Quel esprit ne bat la campagne?
Qui ne fait châteaux en Espagne?
Picrochole, Pyrrhus, la Laitière, enfin tous,
Autant les sages que les fous.
Chacun songe en veillant ; il n'est rien de plus doux :
Une flatteuse erreur emporte alors nos âmes ;
Tout le bien du monde est à nous,
Tous les honneurs, toutes les femmes.
Quand je suis seul, je fais au plus brave un défi ;
Je m'écarte, je vais détrôner le Sophi...

L'énumération démocratique de tous les rêveurs rappelle le début du *Bûcheron et Mercure* (« *la laitière* » est soudain tombée parmi les rois); de nombreuses expressions jouent sur cette énumération : *Quel... ne, tous, autant... que, chacun* — le *nous* vient s'y associer et déjà le rêve nous entraîne doucement : *tout* est à *nous*, donc à *moi* aussi. Et le *je* prend valeur d'exemple en remplaçant le *nous*. Mais soudain c'est vraiment le *je* de l'écrivain lui-même qui prend la place du héros, entraîné jusqu'à l'apothéose personnelle (bien que ces sortes de rêves de Tartare ne correspondent guère à la modestie d'un La Fontaine — peut-être n'est-ce que la fiction du langage direct, mais le poète laisse subsister le doute) :

On m'élit roi, mon peuple m'aime ;
Les diadèmes vont sur ma tête pleuvant —

et c'est le réveil brutal de cette atmosphère à la *Vida es sueño :*

Quelque accident fait-il que je rentre en moi-même,
Je suis Gros-Jean, comme devant.

On comprend la nécessité de la transition en douceur du *Dulcia sunto (il n'est rien de plus doux)* de l'état de veille à la rêverie, pour que le réveil soit d'autant plus brutal, et que la deuxième partie de la fable présente le rêve en grand (royauté!) comme le pendant, alors que la première décrivait les calculs solides, logiques, bornés de la paysanne (fortune!) : c'est pourquoi la fable se poursuit ici par ce changement de temps bien connu (*Quand je l'eus*, v. 17) alors que là, même les personnes ne sont plus précisées.

A partir de *quel esprit...* s'effectue imperceptiblement et avec beaucoup d'habileté la transition entre la première et la seconde débâcle imaginaire.

Le dernier vers *Gros-Jean comme devant* crée la liaison avec la partie « paysanne » qui se terminait par la répétition du mot *pot au lait* (qui apparaissait déjà dans le premier vers de la fable, comme la « réalité » de ce récit [7]). La Fontaine entend par là que tout homme — même lui Jean de La Fontaine — est un peu paysan, c'est-à-dire un rêveur imprudent qui calcule — le rêve et les calculs se rejoignent. La Fontaine voit des « passerelles » entre des phénomènes éloignés.

Si dans I/14, la *suavitas* de la transition déguisait sciemment un effet de surprise, dans un autre cas la souplesse de la transition masque une intention artistique. Dans la fable double (VII/4 et 5) *Le Héron — La Fille*, conçue comme un diptyque, la « morale » commune aux deux fables est placée au milieu (il ne fait aucun doute que l'édition des *Grands Écrivains* qui place la cinquième fable à part ne correspond pas aux intentions de l'auteur, qui a voulu une transition imperceptible) :

Ne soyons pas si difficiles :
Les plus accommodants, ce sont les plus habiles ;
On hasarde de perdre en voulant trop gagner.
Gardez-vous de rien dédaigner,
Surtout quand vous avez à peu près votre compte.
Bien des gens y sont pris. Ce n'est pas aux hérons
Que je parle ; écoutez, humains, un autre conte :
Vous verrez que chez vous j'ai puisé ces leçons.

Les vers 27-31 présentent un grand nombre de pronoms personnels *(soyons, ce sont, on hasarde, gardez-vous, vous avez)*, visiblement des variations du pronom gnomique. Mais ce n'est pas un hasard si la première personne du pluriel réunit le lecteur et le poète, si bien que le premiers se sent inclus dans le récit précédent et que les vérités sous forme impersonnelle forment la transition vers le « *vous* » également impersonnel (*gardez-vous* = qu'on se garde); ce *vous* habilement ambigu devient au vers 32 un *vous* sermonneur, distant, pathétique : *écoutez, humains... Vous verrez...* Particulièrement perfide cette petite phrase : « *Bien des gens y sont pris* » qui, en liaison avec le *gardez-vous* qui précède, prévient de ne pas « se laisser prendre » (comme bien des gens!) : l'accent semble donc porter sur *pris*, mais l'insertion de *gens* ouvre la voie à *humains. Ce n'est pas aux hérons que je parle* est une phrase superflue : nul ne songerait que La Fontaine sermonne les hérons en leur disant *vous*. C'est là une impertinence de l'artiste qui nous a amenés où il voulait et se réjouit de la supercherie : je ne parle pas aux hérons, vous voyez bien, humains, que *de vobis fabula narratur!* Mais pourquoi cette *suavitas* devenue impertinence? Pourquoi cette transition en douceur? *Vous verrez que j'ai chez vous puisé ces leçons* fait tomber le masque et annonce l'intention du poète : il n'a pas écrit la double fable *Le Héron — La Fille* uniquement pour juxtaposer deux exemples parallèles. Il a voulu en réalité opposer la femme libre aux précieuses qui font les difficiles et les a fait précéder de l'image du ridicule et difficile héron avec son bec ridiculement long, qui est dégoûté par toute proie facile à saisir (il est significatif que La Fontaine ait justement introduit dans le schéma ancien de la fable le héron dont Buffon aurait observé la passivité quand il chassait!). C'est ainsi que des lueurs d'ironie passent de la *fille* au *héron* personnifié; à l'inverse, le destin du héron est à l'avance une sentence portée sur la stupidité de la *fille*. Le contenu du vers 34, qui révèle l'antériorité de l'invention de la *fille*, doit être un peu dissimulé au lecteur pour que la leçon n'apparaisse pas trop clairement : ce n'est que peu à peu qu'elle est révélée. La fable de *La Fille* n'est pas une simple répétition de la fable du héron, ce qui ressort plus nettement, c'est la psychologie des précieuses qui ont les instincts de tout un chacun, mais se veulent meilleures que les autres et dont l'orgueil précède la chute, grâce à l'inexorabilité du temps. C'est à ces sottes créatures que s'applique l'image du bec du héron, faisant des manières, qui a attendu en vain une proie meilleure et qui continuera d'attendre [8].

La caricature de l'animal et l'archétype humain se fondent en une unité indissoluble. Mais ce processus de fusion est dissimulé

par l'habileté de la transition. La répétition de certains motifs (parallélisme des discours, des conclusions avec *tout heureux* et *tout aise* et *tout aise et tout heureux, de rencontrer un limaçon — de rencontrer un malotru*, etc.) resserrent les liens entre les deux fables, qui sont en réalité le dédoublement d'une seule idée. Alors qu'habituellement la fable relie une histoire d'animaux à une morale valable pour les hommes, cette morale est devenue la circonstance type, la parabole est redevenue la vision de départ. Le principe du miroir inhérent à toute fable, les nombreuses correspondances ne se révèlent que progressivement à l'intérieur de chacune — conformément à l'exigence des Anciens, selon laquelle les détails de l'œuvre d'art doivent être reliés entre eux « comme en un organisme » (Knoche, p. 373).

Ces enchaînements organiques des parties grâce à une solide technique de la transition se retrouvent même dans les détails de la fable (v. 2-6).

Il côtoyait une rivière.
L'onde était transparente ainsi qu'aux plus beaux jours ;
Ma commère la Carpe y faisait mille tours
Avec le Brochet son compère —

sont souvent cités comme exemple du talent de paysagiste de La Fontaine [9]; mais ce qui est tout aussi important que ce regard de côté sur la nature pleine de vie, ce sont les liens étroits et profonds entre ces vers, la technique psychagogique : la *rivière* est *onde transparente*, c'est pourquoi on peut *y* observer le jeu des poissons. Le vers 4 à la tonalité si parfaite est un de ces habiles vers de transition. Cela ne nuit nullement à la poésie de La Fontaine lorsque nous voyons la rigueur intellectuelle des enchaînements et le lyrisme de l'atmosphère agir conjointement — bien au contraire! De même, *Ma commère la Carpe* en face de *Brochet son compère* doit servir psychologiquement de fil conducteur pour le lecteur; c'est d'abord entre le monde animal et nous autres hommes (le poète) que s'établit le contact, le pêle-mêle indépendant des animaux ne vient qu'ensuite. Sont conçus parallèlement les vers 1-8 de la deuxième partie.

Certaine fille...
Prétendoit trouver un mari...
Point froid et point jaloux : notez ces deux points-ci.
Cette fille vouloit aussi
Qu'il eût du bien, de la naissance,
Enfin tout. Mais qui peut tout avoir !
Le Destin se montra soigneux de la pourvoir...

Les parties soulignées d'abord permettent au lecteur de faire connaissance; avec *enfin tout*, nous sommes dans le discours vécu, compréhensible du point de vue de la fille. Nous entendons de même la Précieuse dire dans un discours vécu (après un discours direct construit exactement sur le modèle de celui du héron):

L'un n'avoit en l'esprit nulle délicatesse
L'autre avoit le nez fait de cette façon-là :
C'étoit ceci, c'étoit cela ;
C'étoit tout...

où les sonorités seules nous font entendre le vain bavardage féminin *(c'était ceci, c'était cela... et patati et patata)*.

Mais le poète revient au récit objectif. Avec *c'était tout*, il s'adresse déjà à lui-même, comme le prouve la phrase sentencieuse *car les précieuses font dessus tout les dédaigneuses*. Le premier *c'était* marque le brusque passage du discours objectif au discours vécu, le dernier, le retour au discours objectif [10].

Je suppose que H. Gmelin (« Zum Problem des Humors in der franz. Literatur », *Neuere Spr.*, 1931) a pensé à notre fable lorsqu'il parle du « penchant personnel de La Fontaine proche de la nature, qui aime méditer ses fables au bord d'un ruisseau qui murmure pour les replonger dans la vie de la nature ». Il voit également dans *Le Héron* un bon exemple de portrait humoristique d'un animal, malgré le supplément « moralisateur »; dans les premiers vers, « le regard s'attarde avec satisfaction sur le héron qui se pavane au bord du ruisseau ensoleillé, le poète se place visiblement dans sa psyché sans la moindre réprobation ». Non, la morale *n'est pas* un appendice, elle apparaît dès le premier vers; le héron ne se pavane pas, il est une caricature. La Fontaine ne voit rien de majestueux en lui, mais son aspect comique. — Sa réprobation apparaît dès le vers 7, puis aux vers 9 et 11, etc. Et dans ce « ruisseau transparent », il aurait pu faire une pêche convenable, ce qu'il ne fait pas, — si bien que le ruisseau devient l'image réfléchie de la sottise de l'animal. Nous ne savons pas si La Fontaine a écrit ses fables au bord du ruisseau ou à sa table de travail — peu importe. On peut être un rêveur à sa table de travail et un sec calculateur au bord du ruisseau. Toute cette phrase : « le degré d'humour permet de mesurer l'ingénuité des fables » est une réminiscence de « l'ingénuité » et du « naturel » qui, en Allemagne, sont liés une fois pour toutes au caractère du fabuliste français. La Fontaine est un poète raffiné, qui produit artificiellement l'impression d'ingénuité et de naturel au second degré.

La technique de la transition peut aussi servir à « recoller »

une cassure dans la fable, exemple : *Les Membres et l'estomac* (III/2). Vossler (*in* Appendice I, « La Fontaine et la royauté », de son livre *La Fontaine et ses fables*) pense que chez La Fontaine la royauté « est élargie à un principe impersonnel » (le roi en personne étant renié ou escamoté), que d'autre part cette royauté se fond en une « solidarité sociale », — au lieu de glorifier l'absolutisme des rois de France, La Fontaine « a *un* pied dans le socialisme ». « Voilà ce qui arrive lorsqu'une bête qui n'y connaît rien se met à parler de politique. Son bavardage le trahit sans qu'il s'en aperçoive et le voilà qui — avec l'innocence d'un enfant — donne des leçons de haute trahison. » Cette « innocence de l'enfant » La Fontaine est l'esprit d'une époque — le livre sur La Fontaine (tiré du cours à l'université populaire de Munich) a été écrit dans une atmosphère de guerre mondiale et d'après-guerre et s'est cherché pour sujet d'étude « l'un des rares parmi les Français » que le « plus allemand des Germains » pouvait aborder, sans être gêné par des « tendances politiques ou autres ». On a donc arbitrairement fait de lui un poète débonnaire à l'allemande en s'aidant des gravures sur bois du miniaturiste de Nuremberg, Virgil Solis qui ont, selon Vossler, p. 75, « quelque chose de réjouissant, de charmant et de débonnaire », et qui s'accordent pourtant si mal aux fables de La Fontaine[11]. La Fontaine n'est pas un enfant innocent et encore moins un enfant qui se trahit par son bavardage. C'est très *consciemment* qu'il a remplacé la notion ancienne d'État par la royauté absolue de son pays et de son époque, ce qui est son bon droit et ne nous paraît nullement préjudiciable. (Le théâtre classique ne nous a-t-il pas habitués à voir un symbole dans le personnage du roi — tout comme nous voyons le Dieu des chrétiens derrière les dieux grecs et romains.) La Fontaine a naturellement saisi le hiatus historique entre république romaine et monarchie française. Les deux principes se rencontrent en *un* point; dans l'idée d'un organisme étatique, qui protège la société. Je ne vois pas en quoi le fait de comparer un État quelconque, donc aussi l'état absolu, à un organisme, est une entreprise de haute trahison : je suppose que dans la France de Louis XIV personne n'a songé à tenir rigueur à La Fontaine d'avoir présenté la royauté comme un principe impersonnel. C'est tout à fait naturel, et même la déclaration « l'État c'est moi », qui n'est pas du tout historique, signifie au moins inversement qu'une partie de la royauté est l'État. En outre, ou bien Vossler compare le danger que représente le « socialisme » de La Fontaine pour l'État aux rapports qui existaient entre Guillaume II et les socialistes allemands — ce serait donner au terme « socialisme » une extension qu'il ne saurait avoir chez nous — ou bien il pense que l'État a des fonctions

sociales, ce que personne n'a jamais songé à nier, il ne s'agit donc pas de bavardage mettant l'État en danger.

Par sa technique de la transition, La Fontaine a en réalité surmonté ce qu'a de relatif la reconnaissance de différentes formes de gouvernement : par une sorte d'effet de surprise, il exprime dès le début la comparaison irrespectueuse qu'il se permet :

Je devois par la royauté
Avoir commencé mon ouvrage :
A la voir d'un certain côté,
Messer Gaster en est l'image...

Les premières lignes, imitées du *Ab Jove initium*, sont une assurance générale de loyauté; vient ensuite une comparaison, atténuée avec humour au vers 4 — *Messer Gaster* n'est pas aussi précis que le serait le prosaïque *estomac* et plonge tout dans un climat d'humour rabelaisien. Et voici le procédé de la réflexion : comme la fille éclipsait le héron, ici les citoyens, membres du corps étatique, éclipsent les membres du corps (« Chacun d'eux résolut de vivre en *gentilhomme*, sans rien faire... Bientôt *les pauvres gens* tombèrent en langueur... *les mutins* »). Si, pour commencer, la comparaison entre la royauté et un estomac paresseux et passif pouvait sembler irrespectueuse (il n'est pas question du roi), la fin de cette partie nous enseigne sans ambiguïté :

Que celui qu'ils croyoient oisif et paresseux,
A l'intérêt commun *contribuoit plus qu'eux.*

Et voici que la puissance royale s'accroît lentement : *la grandeur royale* est décrite dans des vers majestueux et graves (24-31), en larges traits, en un crescendo qui culmine au vers 31 : « Distribue en cent lieues ses grâces souveraines » — rien que des attributs divins : Omniprésence, grâces souveraines, toute-puissance — suivis enfin de l'unicité *(Alleinheit)* dans le vers 32 : « Entretient seule tout l'État », qui proclame le ἕν καί μόνον de la monarchie absolue — le vers identifie la royauté et l'État. Mais le terme *État* permet d'introduire également l'exemple républicain : il joue le rôle de charnière. En une géniale transition *(suavitas)* le poète place après ce terme, qui a été amené tout naturellement par *seule* comme le couronnement de cette glorification de la royauté, ce vers rapide [12] : *Menenius le sut bien dire ;* car il est indéniable que Menenius a été le représentant de l'idée d'État.

En concentrant notre attention sur *seule*, nous n'avons pas

remarqué l'introduction de l'idée romaine d'État. Et nous n'avons pas non plus remarqué la feinte du *le :* du point de vue syntaxique, il semblerait que Menenius ait dit également que la *grandeur royale* nourrit tout et *distribue en cent lieux ses grâces souveraines* (v. 31); en réalité, il a dit ce qui est écrit chez La Fontaine entre le vers 41 et la fin et qui correspond au récit de Livius : « *Comparando hinc, quam intestina corporis seditio similis esset irae plevis in patres, flexisse mentes hominum.* » Mais de cela nous n'apprenons d'abord rien et avant que nous y arrivions, dix vers plus loin, nous avons oublié ce *le* insignifiant et trompeur. Et voilà qu'après Menenius et l'État, il peut être question de la « *seditio plebis* », du conflit entre *commune* et *sénat*, donc d'une révolte contre l'autorité publique, sans que soit prononcé le terme République, de mauvais augure (ou ses synonymes d'alors). Tandis qu'à propos de la royauté n'étaient décrits que le souci du bien commun et un équilibre idéal, les causes de mécontentement du peuple contre la classe supérieure dans la Rome de Menenius Agrippa peuvent être aussi largement exposées que précédemment le soutien apporté par une royauté tutélaire : la révolution se déroule pour ainsi dire loin du territoire paisible de la royauté.

Enfin les vers qui servent de cadre :

Menenius le sut bien dire (v. 32)

et

Quand Menenius leur fit voir (v. 41)
Qu'ils étoient aux membres semblables
Et par cet apologue, insigne entre les fables,
Les ramena dans leur devoir...
[= *flexisse mentes hominum*, Livius]

laissent pour ainsi dire tous les désordres aux portes de l'État de Louis XIV. Notons qu'ainsi l'image idéale de la royauté dans toute sa majesté encadrée par deux émeutes, celle des membres et celle du peuple romain, trône au centre de la fable comme l'estomac au centre du corps humain (cœur, v. 19 à double sens : « estomac » ou « cœur »), comme le Sénat au centre de Rome (tandis que le peuple *hors des murs était déjà posté*). Le double apaisement des esprits et leur retour dans le domaine du social place aux côtés du pouvoir royal deux groupes qui lui font pendant (événement historique et image symbolique) où toute révolte est maîtrisée. Symétrie et adoucissement classiques. *Ab rege initium :* c'est comme une plaque au fronton de ce monument à la royauté, dont les matériaux viennent de loin, mais ne semblent pas avoir souffert du transport, du fait qu'un artiste

dans sa sagesse a soigneusement dissimulé toutes les cassures. Il n'y a pas trace de la haute trahison d'un enfant de la nature, mais le raffinement artistique d'un créateur qui connaît les risques des transpositions. L'auteur de la fable *Les Animaux malades de la peste*, qui montre ouvertement l'hypocrisie d'un roi en personne (et il peut le faire, car jamais un roi qui se considère comme un bon souverain ne rapportera à soi-même les actions d'un mauvais roi), n'avait pas à « se trahir » en parlant de la *royauté*. Vossler qui s'oppose à la politisation et à l'actualisation des fables comme nous la trouvons chez Taine, a néanmoins succombé en quelque sorte à l'obsession politique.

On peut citer également ici les paroles mises par La Fontaine dans la bouche de ses personnages hypocrites et qui s'écartent imperceptiblement du principe objectif mis en évidence, nous dévoilant la véritable opinion des personnages. Particulièrement intéressant : le discours « circulaire » revenant aux principes objectifs et qui place au centre l'inavoué, ainsi dans I/22 :

Le Chêne un jour dit au Roseau :
Vous avez bien sujet d'accuser la nature...

Fin du discours (I/22) :

La nature envers vous me semble bien injuste

Que le plus coupable de nous
Se sacrifie aux traits du céleste courroux

Fin du discours (VII/1) :

...Mais je pense
Qu'il est bon que chacun s'accuse ainsi que moi :
Que le plus coupable périsse.

Dans le premier exemple la « pensée comparative » (Vossler) conduit à la glorification de soi et à une attitude protectrice, qui aboutit à un pseudo-désespoir sur les mauvaises conditions de croissance du roseau (*sur les humides bords des royaumes du vent*), si bien que la répétition de la fin du discours ressemble à un triste hochement de tête et à un rappel de la position de départ : *la nature envers vous me semble bien injuste* (en prose on commencerait la phrase par *décidément*). Dans le deuxième exemple, le lion procède également par comparaison (qui est le plus coupable ?) et ne passe du général au particulier (à soi-même) que pour laisser ouverte la question sur son éventuelle culpabilité. En exigeant que l'on désigne celui d'entre eux tous qui est le plus digne d'être sacrifié, il s'exclut lui-même de ce sacrifice. La répétition de sa requête est donc comme la parodie

de sa première déclaration, à laquelle on voudrait encore croire. On peut se demander si La Fontaine n'emploie pas à l'occasion les effets de surprise, au lieu de la transition dissimulée. A mon avis, La Fontaine prépare en général si bien ses effets de surprise qu'ils ne choquent pas. Lorsque dans la fable VII/4, les paroles du héron « J'ouvrirais pour si peu le bec! aux Dieux ne plaise! » sont suivies de la constatation : « Il l'ouvrit pour bien moins... », ce développement imprévu est cependant relié à la vanité qui éclatait dans les vers précédents par la répétition du verbe. Le lecteur doit élever la voix à l'invocation des Dieux, et ne la baisser qu'après *bien moins*, tant la déception est étroitement liée à la vanité, cf. le récit des efforts de la grenouille I/3 pour devenir aussi grosse que le bœuf :

Regardez bien, ma sœur,
Est-ce assez? Dites-moi, n'y suis-je point encore?
— Nenni. — M'y voici donc? — Point du tout. — M'y voilà?
— Vous n'en approchez point. La chétive pécore
S'enfla si bien qu'elle creva.

Certes « *creva* » est ironique (*si bien*) mais lié si logiquement aux étapes du gonflement de la grenouille qu'il n'étonne nullement le lecteur. Même là où une apparence est démasquée, ce *desengaño* est préparé en douceur et arrive à point : dans la fable VII/18, *Un animal dans la lune*, l'illusion et la vérité semblent faire collusion dans deux vers qui se suivent :

Le monstre dans la lune à son tour lui [au roi] *parut*
C'étoit une souris cachée entre les verres.

Mais le développement qui précède sur l'action combinée des gens et de la raison dans la perception sensorielle nous a déjà préparés aux possibilités d'erreurs de notre système d'observation.

Une autre question se pose : La Fontaine a-t-il *au cours de son évolution poétique* transformé la technique de la transition, l'a-t-il abandonnée ou raffinée, bref constate-t-on de ce point de vue une mutation entre le premier et le second recueil de fables (1668, 1678)?...

J'ai l'impression que dans le dernier recueil, la technique de la transition est pratiquée encore plus consciemment et dans des conditions bien plus difficiles. Exemple : IX/2, *Les Deux Pigeons :* on connaît les restrictions de la Motte de Chamfort (*Grands Écrivains*, II, p. 359) : «... on ne sait quelle est l'idée qui domine dans cet apologue, ou des dangers du voyage, ou de l'inquiétude de l'amitié, ou du plaisir du retour après l'absence », et la vive riposte d'A. Régnier : « La règle d'unité de la Motte

nous paraît, de la façon qu'il la pose, d'une ridicule étroitesse. Tout ne tend-il point parfaitement à ce large but, très-légitimement compréhensif, qui est de montrer combien, à tous égards, pour deux vrais amis, il fait bon être ensemble ? » Mais par ailleurs c'est lui justement qui fait remarquer que dans le récit (v. 6, 16, 24) il est question de *frère*, donc d'amitié mais que dans l'épilogue (*Amants, heureux amants...* v. 65) on passe à l'amour. Faguet, dans son *La Fontaine*, p. 314, pense même que : « La Fontaine oublie qu'il a parlé de frères et il s'adresse aux amants... » Mais nous savons que La Fontaine n' « oublie » rien, qu'il travaille en pleine conscience et nous devons donc nous efforcer de comprendre sa technique de la transition. On remarque tout d'abord que le premier vers parle très généralement d' « amour tendre », suivant la tradition, on peut penser là à l'amour conjugal, mais cela ne s'impose pas, qu'ensuite « l'inquiétude de l'amitié » (comme dit la Motte) se manifeste chez la colombe, qui connaît les plus dures souffrances, par seul « désir de voir » et « humeur inquiète ». Lorsque la malheureuse voyageuse rentre « demi-morte et demi-boiteuse »,

Voilà nos gens rejoints ; et je laisse à juger
De combien de plaisir ils payèrent leurs peines.

Faguet a souligné à juste titre le terme *gens* que La Fontaine applique souvent aux animaux (*Grands Écrivains*, II, 271 ; III, 81) : « Plus que des pigeons, nos héros sont des hommes », ce qu'il voit chez La Fontaine, c'est ce travestissement des hommes. Mais ce qui est tout aussi important c'est la transition voulue et en douceur vers ce chant à l'amour : *nos gens* est d'une part une manière familière d'humaniser les animaux, d'autre part il prépare le terme *amants ;* nous conduisent aussi vers ce terme, les « plaisirs », plaisirs en général, mais aussi plaisirs de l'amour (comme le faisait déjà *et le reste*, v. 18, « quelle finesse sous-entendue » dit Chamfort; notons en outre les réminiscences à la Didon de Virgile, que La Fontaine a introduites dans les paroles du pigeon resté à la maison et qui sont une allusion à l'amour entre les sexes). De même l'apostrophe *amants, heureux amants*, qui n'ont nullement besoin de changer de lieu, car ils sont *l'un à l'autre* un monde toujours nouveau, n'est qu'une transition vers le thème du poète vieillissant qui rêve d'amour : *J'ai quelquefois aimé*, v. 70, apparaît d'abord comme un exemple d'amour authentique. On renonce au monde entier pour la personne aimée. Mais peu à peu l'exemple du passé se transforme en amour unilatéral vécu dans le présent — le vers 77 (la bergère pour qui) « je servis, engagé par mes premiers serments » crée l'atmosphère du moment :

Hélas ! quand reviendront de semblables moments?...
Faut-il que tant d'objets si doux et si charmants
Me laissent vivre au gré de mon âme inquiète?
Ne sentirai-je plus de charme qui m'arrête?
Ai-je passé le temps d'aimer?

Il n'est plus du tout question d'amour *réciproque* comme l'histoire des deux pigeons, mais uniquement d'*une* créature (une *quelconque* parmi d'autres) qui « arrête » le poète. La relation avec l'histoire des pigeons est donnée par les deux rimes « inquiète » et « arrête » : La Fontaine a senti la relation entre le goût des voyages que l'on reconnaît généralement à la jeunesse et un sentiment d'instabilité, d'insatisfaction qu'il ressent comme un signe de l'âge : c'est alors que les différences entre amour et amitié, entre goût des voyages et insatisfaction ont perdu toute importance. Nous comprenons maintenant pourquoi il a placé dans le premier vers cet ambigu *amour tendre :* lui-même est sans amour. Nous avons là une fable sentencieuse sur l'inquiétude qui s'est transformée en poème *lyrique* personnel. La Fontaine a été attiré par la perspective de relier deux climats aussi opposés : quelle rare tendresse, mais aussi quelle tristesse dans la contemplation de la nouvelle idylle des pigeons, qui révèle au poète soudain mélancolique son propre vieillissement, l'impossibilité où il est d'aimer désormais, l'inconsistance de la vie, où la supériorité et la sagesse du conteur deviennent émotion attentive et angoisse existentielle! L'on sent déjà résonner la mélancolique sagesse et la tristesse retenue d'un Voltaire, peut-être aussi le regret de n'avoir pas suffisamment consacré sa jeunesse à l'amour. Sans la technique de la transition qui fixe le motif de *l'inquiétude* dans la pensée, et non celui de l'amour réciproque, La Fontaine ne se serait pas permis cette sortie personnelle [13]. Toute l'histoire des pigeons masque sa douleur de vieillir. Au XVII^e siècle, ce masque s'imposait, le poète ne pouvait plus chanter librement comme Ronsard *Carpe diem et carpe rosam.*

La technique de la transition s'est d'autant plus affinée (comme le constate très justement Cordemann pour le deuxième recueil de fables) que La Fontaine est passé de la description de l'action à la description de la pensée. Dans la fable VII/17, *Un animal dans la lune,* deux idées très éloignées sont traitées l'une après l'autre : *a*) la participation des sens et de la raison à la perception sensorielle, *b*) le désir de paix, pour que puissent s'épanouir les sciences et les arts (sujet qui tient sans doute le plus à cœur à La Fontaine). Il conviendra de trouver une médiation entre les deux parties, il conviendra même de justifier la

réunion des deux idées en *un seul* poème. La transition s'effectue entre les vers 42 et 55 :

Naguère l'Angleterre y [dans la Lune] *vit chose pareille.*
[un éléphant, qu'il faut à nouveau tirer d'une énumération]
La lunette placée, un animal nouveau
Parut dans cet astre si beau ;
et chacun de crier merveille.
Il étoit arrivé là-haut un changement
Qui présageoit sans doute un grand événement.
Savoit-on si la guerre entre tant de puissances
N'en étoit point l'effet? Le Monarque accourut :
Il favorise en roi ces hautes connoissances.
Le monstre dans la lune à son tour lui parut.
C'étoit une souris cachée entre les verres :
Dans la lunette étoit la source de ces guerres.
On en rit. Peuple heureux ! quand pourront les François
Se donner, comme vous, entiers à ces emplois?

Dans les vers 48-49, la fausse vision d'un éléphant dans la lune fait naître l'idée d'une influence possible sur les destinées terrestres (guerres) : le motif de la guerre apparaît ainsi pour la première fois. Comme il entre dans les attributions du chef de l'État d'empêcher les guerres, l'apparition du monarque anglais est justifiée : comme il est anglais, l'astronomie l'intéresse, — en 1662, le microscope était utilisé dans la Royal Society; cf. M. T. Nicholson, *The Microscope and English Imagination* (Northampton, Mass., 1935); il *accourt*, ne vient pas en carrosse, tant il est ému par cet événement scientifique, et voici le motif de la paisible fréquentation des muses. Mais les deux motifs : empêcher la guerre et servir les muses, ne sont pas assez développés pour pouvoir servir de transition vers la seconde partie. Il faut d'abord vérifier l'erreur de vision à l'aide du télescope : « Dans la lunette était la source de ces guerres ». Un défaut technique de l'appareil d'observation est responsable de la fausse vision : étant donné que celle-ci a été interprétée comme une apparition extraordinaire sur la lune et avait été considérée comme une origine des guerres, La Fontaine peut jouer du paradoxe et dire que le télescope avait provoqué « ces guerres » (plus exactement l'opinion erronée sur l'origine de ces guerres). En même temps, il nous laisse entendre que d'autres guerres peuvent aussi être provoquées par des erreurs optiques ou d'autres erreurs. Le vers *Dans la lunette était la source de ces guerres* est le lien le plus solide entre les deux parties de la fable. Quelle belle pensée, et significative : les guerres sont peut-être des erreurs optiques! Quel pacifisme, né d'une vision relativiste de

phénomènes simultanés et de la découverte du fil d'Ariane dans le labyrinthe de ce monde! Au moment où la technique de la transition amène La Fontaine à sonder des idées, elle est devenue l'expression de la vision relativiste du monde — ceux qui reprochent à La Fontaine de n'avoir pas la tête philosophique se trompent! Désormais l'erreur est élucidée :

On en rit. Peuple heureux! quand pourront les François...

Rire, bonheur, les Anglais sont heureux de pouvoir s'adonner aux études astronomiques; pourquoi les Français n'en feraient-ils pas autant? Cette idée, amenée habilement et élargie par le motif du roi Charles d'Angleterre, ami des muses, aboutit pour conclure à une sorte de refrain :

O peuple trop heureux! quand la paix viendra-t-elle
Nous rendre, comme vous, tout entiers aux beaux-arts?

Pour n'avoir pas l'air de donner par ce panégyrique du roi d'Angleterre une leçon à son propre roi Louis XIV, La Fontaine a trouvé une transition très raffinée : l'idée que la victoire (amante de Louis) serait toujours du côté français :

Ses lauriers [de Louis XIV] *nous rendront célèbres dans l'histoire.*
Même les Filles de Mémoire
Ne nous ont point quittés : nous goûtons des plaisirs :
La paix fait nos souhaits et non point nos soupirs.
Charles en sait jouir...

L'histoire se fonde sur la tradition et la *mémoire* — La Fontaine peut donc faire allusion aux muses Filles de Mémoire, bien qu'il entende par cette périphrase *toutes* les muses (celles des sciences et surtout celles des arts, si chères à La Fontaine; cf. *ces emplois*, se rapportant à l'astronomie, v. 58, beaux-arts, v. 72) — le vers 62 est une étrange affirmation : inter arma *non* silent Musae; le vers 63 ne parle que du désir de paix, non des souffrances de la guerre (bien qu'en réalité cela dût être le contraire). Dans la phrase *Charles en sait jouir*, où *en* se rattache tout ingénument à l'idée de paix, Charles est évoqué comme le médiateur de la paix, — non comme antagoniste de Louis. Ce n'est qu'après mûre réflexion qu'on s'aperçoit que, si Auguste, pacificateur du monde et placé au-dessus de César conquérant, est proposé comme modèle au roi *anglais*, le guerrier Louis XIV ne pourra se situer qu'au niveau de César. C'est aussi bien en reliant deux idées très éloignées l'une de l'autre qu'en opposant avec diplomatie et courtoisie un roi français guerrier à un prince

étranger pacifique, que la *suavitas* du poète arrivée à maturité a surmonté les cassures idéelles et politiques. Un traité philosophique s'est finalement transformé en une ode implorant la paix. Chamfort reproche à la fable du *Paysan du Danube* (XI/8) la morale « médiocre » par laquelle elle débute : « Il ne faut point juger les gens sur l'apparence. » La droiture du barbare aurait dû aboutir à une morale différente de celle du *souriceau* (VI/5). A. Régnier remarquait déjà que cette morale indulgente n'était là que pour adoucir artificiellement le pathétique de la fable. Il nous faut cependant faire remarquer la technique de la transition dans le prologue :

Jadis l'erreur du souriceau
Me servit à prouver le discours que j'avance :
J'ai, pour le fonder à présent,
Le bon Socrate, Ésope, et certain paysan
Des rives du Danube...

Nous retrouvons dans le vers 5 la manière démocratique d'introduire l'insignifiant personnage qui se place parmi d'illustres personnages (cf. Perrette parmi les rois ambitieux). La Fontaine souligne encore au vers 8 :

On connaît les premiers ; quant à l'autre, voici
Le personnage en raccourci,

La fable redevient un des nombreux éléments de la mosaïque constituée par l'*ample comédie*. Au fond La Fontaine ironise sur la morale du début : après avoir entendu le discours du paysan du Danube, les sénateurs romains sont prêts à admettre eux aussi qu'une laide apparence peut cacher de belles qualités, eux qui ne voient dans le discours qu'un discours et n'envisagent pas de modifications concrètes. L'ironie de La Fontaine consiste à dévoiler l'incompatibilité entre une mentalité honnête et vertueuse et un esprit de routine formaliste dépréciant tout ce qui touche à la morale. En réalité le monde de l'éloquence finira par s'écrouler. C'est ainsi que j'interprète les derniers vers sur lesquels les commentateurs ont été bien laconiques, — et avec lui s'écroulent les faux jugements comme celui du début. La fable nous entraîne très loin depuis la nonchalance du monde jusqu'au verdict (caché) de l'histoire. Dans le dernier livre des *Fables*, la *suavitas* réunit des motifs fort éloignés. *L'Amour et la Folie* (XII/14) contient un prologue où La Fontaine proclame comme d'habitude son détachement à l'égard du sujet et sa neutralité dans la controverse sur l'amour. Le récit lui-même où les Dieux, dans le procès qui oppose l'amour à la folie, condam-

nent cette dernière à servir désormais de guide à l'amour devenu aveugle par sa faute, n'apporte pas davantage un arbitrage raisonnable; la condamnation de la Folie n'est que formelle et perpétue en réalité la cécité de l'Amour, elle signifie donc une victoire effective de la Folie sur l'Amour. Pas plus de jugement que dans le prologue :

Tout est mystère dans l'Amour,
Ses flèches, son carquois, son flambeau, son enfance :
Ce n'est pas l'ouvrage d'un jour
Que d'épuiser cette science :
Je ne prétends donc point tout expliquer ici :
Mon but est seulement de dire, à ma manière,
Comment l'aveugle que voici
(C'est un dieu), comment, dis-je, il perdit la lumière,
Quelle suite eut ce mal, qui peut-être est un bien ;
J'en fais juge un amant, et ne décide rien.

Le terme *mystère* domine la fable; l'impossibilité de connaître vraiment l'amour est affirmée à la manière d'un « *ars amandi* » du moyen âge *(science — expliquer)*. Ces lacunes *matérielles* de la science amoureuse amènent à proclamer la nature *paradoxale* de l'amour : c'est un dieu, mais un dieu aveugle, c'est un mal, mais aussi un bonheur. Le poète laisse à l'amoureux le soin de juger, lui qui est justement la proie de ces contradictions et qui sera aussi peu en mesure de juger que tous les dieux, Jupiter, Némésis et ceux des enfers. L'amour continuera d'être un « dieu aveugle ». Tous mes développements sur le raffinement de la technique de la transition chez La Fontaine confirment l'idée d'un La Fontaine maître en l'art de tout prévoir; c'est ce que pensait déjà Valéry en 1924, dans *Variété I*, « Essai sur La Fontaine » (à propos d'Adonis). Et pourtant cette idée n'a toujours pas pénétré dans la science de la littérature, car l'écrivain a érigé entre cette idée et la critique littéraire les épaisses cloisons de la spécialisation [14].

« Prenons garde que la nonchalance, ici, est savante; la mollesse, étudiée; la facilité le comble de l'art. Quant à la naïveté, elle est nécessairement hors de cause : l'art et la pureté si soutenus excluent à mon regard toute paresse et toute bonhomie... La véritable condition d'un véritable poète est ce qu'il y a de plus distinct de l'état de rêve. Je n'y vois que recherches volontaires, assouplissement des pensées, consentement de l'âme à des gênes exquises, et le triomphe perpétuel du sacrifice. » (P. 56.) « ... Même un fabuliste est loin de ressembler à ce distrait, que nous formions distraitement naguère. Phèdre est tout élégances; le La Fontaine des *Fables* est plein d'artifices.

Il ne leur suffit pas, sous un arbre, d'avoir ouï la pie dans son babil, ni les rires ténébreux du corbeau, pour les faire parler si heureusement : c'est qu'il y a un étrange abîme entre les discours que nous tiennent les oiseaux, les feuillages, les idées, et celui que nous leur prêtons : un intervalle inconcevable. » (P. 57-58.)

La technique de la transition apparaît chez La Fontaine comme un héritage de l'antiquité, consciemment acquis dans l'étude des Anciens, inné chez lui. Elle se distingue légèrement de la technique d'Horace dans la mesure où La Fontaine supprime assez souvent la *suavitas* en insistant sur certaines démonstrations et en jouant de toute sa virtuosité pour nous séduire. Il est le contre-causeur, qui nous fait sentir avec malice quel est son pouvoir [15], juste au moment où il vient de nous séduire en douceur. Et cette technique devient finalement l'expression d'un regard sur le monde, qui découvre partout des passerelles, des convergences et des correspondances.

La technique de la transition n'était nullement quantité négligeable pour les écrivains satiriques de l'époque classique en France. Il suffit de lire Boileau (lettre à Racine le 7 octobre 1692 à propos de la Satire X : « C'est un ouvrage qui me tue par la multitude des transitions, qui sont, à mon sens, le plus difficile chef-d'œuvre de la poésie ») et le manque de naturel de ses transitions (Lanson, *Boileau*, p. 66 : « Les transitions n'ont jamais tourmenté un orateur, ni un homme qui écrit de passion. Elles ne gênent que ceux que le détail fait prendre la plume, et qui fabriquent leur ouvrage de pièces patiemment rapportées. Ainsi sont faites les *Épîtres* et les *Satires*, où les coutures sont vraiment trop nombreuses et trop apparentes. »)

Dans l'introduction à son édition des *Satires* (Paris, Les Belles Lettres, 1934), Charles H. Boudhors donne des exemples de ce qu'il appelle « la thématique symphonique » de Boileau : « La cinquième réflexion pose dès le début l'harmonie fondamentale : Zoïle, Perrault. Aussitôt, elle se dénoue. Par de longs détours, le "motif" Zoïle se déroule, s'enchaîne à Perrault (mais Claude! et non pas encore Charles), se dégage; des modulations délicates (*savant*, *lettré*, *pédant*) accueillent et suggèrent par allusion l'autre "motif" qui enfin émerge, déborde, s'étale dans un "finale" écrasant Perrault (Charles). »

Il existe donc une certaine analogie avec les termes de transition chez La Fontaine : Zoïle — (Claude) Perrault — (Charles) Perrault (d'ailleurs un peu camouflé dans l'original par les lettres « M. P. », « M. P., le médecin » ou « monsieur son frère le médecin », « M. P. ») [16]. Boudhors cite également un passage d'une critique de Boschot sur la musique de Vincent d'Indy, qu'il

compare lui-même à Boileau : il reprend ainsi des jugements sur le compositeur : « D'Indy est un compositeur musical, un combinateur, il triture le thème A, le superpose au thème B, reprend A dans un autre rythme, retourne B, utilise la tête de A pour en tirer un développement épisodique; une telle musique s'adresse à l'intelligence des auditeurs plutôt qu'à leur sensibilité; elle est belle, mais froide, et touche peu; parfois elle ne s'abstient pas d'être âpre et rêche : il lui manque la douceur et l'agrément, le *dulcia sunto* du bon Horace, le "je ne sais quoi", la fantaisie, l'abandon, la grâce, l'imprévu. » Le critique musical Boschot a donc connu la technique de la transition d'Horace et il est évident que Boudhors lui oppose la thématique de Boileau — à juste titre : créer des combinaisons ne veut pas dire créer les « fondus ». Il y a chez Boileau des cassures nettes, et même les « longs détours » qui ne servent qu'aux « motifs » d'idées ne permettent pas les transitions nuancées dans le langage. Il n'y a pas chez lui de coutures dissimulées (il a recours au frère de Charles Perrault, Claude, parce que celui-ci a fait une traduction de Vitruve qui nuit à Charles).

Les *Satires* de Boileau contiennent en effet certains *cuadros*, suivant le terme employé par Chénier, qui se succèdent avec des formules de conclusion les encadrant avec précision. C'est ainsi qu'à l'opposé de Boudhors, je ne peux découvrir de variations symphoniques dans la Satire IV, il s'agit plutôt de différents morceaux de musique de tonalités différentes, alignés les uns à côté des autres, sans aucune des transitions que tout professeur de musique enseignerait à son élève. Le thème « l'homme le plus sot croit être sage » (Satire IV) est traité dans une série d'exemples particuliers : *Un Pédant... D'autre part* (!) *un Galant... Un libertin d'ailleurs* (!)..., jusqu'à l'auteur, renonce à la description pour attirer notre attention sur le poète qui réunit tout (sans la facilité d'un La Fontaine) :

> *Et pour rimer ici* ma pensée *en deux mots :*
> .....
> *En ce monde il n'est point de parfaite sagesse.*
> *Tous les hommes sont fous...*

Il s'agit donc d'accumulation et de spécialisation. Et l'on poursuit en affirmant que les fous sont indulgents envers eux-mêmes et, de ce fait, heureux, et l'on précise : *Un Avare... cet autre fou*, le gaspilleur... le joueur, *mais laissons-le...* il est d'autres erreurs : Chapelain, le rimailleur content de soi, Bigot le visionnaire, et finalement on développe l'idée : *que le plus fou est souvent le plus satisfait*. Pas trace d'allusion au père de Le Vayer

à qui est dédiée la satire. Pas trace de symphonie ici, ce ne sont que phrases à tiroirs.

Il en est de même pour la Satire VIII : Boudhors estime que les deux vers qui font allusion à l'ultimatum adressé par Louis XIV au roi d'Espagne :

Un aigle, sur un champ prétendant droit d'aubaine,
Ne fait point appeler un aigle à la huitaine,

sont amenés en douceur : « On suivra le cheminement par où il [Boileau] y arrive : les feintes et les détours, les "transitions" et les avances. Loups, ours, tigres, vautours, sont les "utilités" de théâtre qui remplissent la scène, jusqu'à l'instant où elles s'écartent pour faire place au premier rôle qu'on attendait : lion ou aigle. » Mais là encore tous ces exemples d'animaux ne sont à mes yeux que des illustrations particulières de cette généralité :

L'homme seul, en sa fureur extrême
Met un brutal honneur à s'égorger soi-même.

Le lion et l'aigle ne sont nullement les protagonistes, car après eux sont cités : le renard qui ne combat pas le renard, la biche qui ne combat pas le cerf. La composition de la Satire sur les femmes (X) est une série de portraits assemblés comme il le dit lui-même :

Nouveau prédicateur aujourd'hui, je l'avoue,
Écolier, ou plutôt singe de Bourdaloue,
Je me plais à remplir mes sermons de portraits.
En voilà déjà trois peints d'assez heureux traits,
La Femme sans honneur, la Coquette et l'Avare,
Il faut y joindre encore la revêche Bizarre...

Technique de l'énumération! Ici aussi l'opposition antithétique de deux extrêmes qui se font pendant, où le dénominateur commun est aussi abstrait qu'il est superflu (entre la furie pathétique et la *douce Ménade*, la simulatrice, cf. plus haut Avare et gaspilleur); aucune transition là aussi, une composition nette, et un accent sur les intentions :

Mais quoy? Je chausse ici le cothurne tragique,
Reprenons au plus tôt le brodequin comique.

Plus loin, la forme *Trionfi* de la « revue » :

Mais à quels vains discours est-ce que je m'amuse?
Il faut sur des sujets plus grands, plus curieux
Attacher de ce pas ton esprit et tes yeux.
Qui s'offrira d'abord? Bon, *c'est cette Sçavante...*
Mais qui vient sur ses pas? *C'est une Précieuse...*
Sçais-tu bien cependant...
L'orgueil que quelquefois nous cache une Bigotte...?
Il te faut de ce pas en tracer quelques traits...

Comme Quevedo dans ses *Sueños*, Boileau continue la satire de caractères du moyen âge, qui est issue d'une architectonique de la pénitence et du péché dans la littérature dantesque sur l'au-delà — la froideur particulière d'une telle satire réside dans cette classification, qui ne contient plus aucune puissance de persuasion métaphysique. Les transitions ne sont que des procédés d'accumulation, elles sont données d'avance par la transcription d'analogies en termes voisins dans le texte. En quoi consistent donc les « transitions » qui ont selon son propre témoignage donné tant de peine à Boileau? Apparemment en variations sur les listes qu'il effectue suivant la simple logique, en éliminant les différences spécifiques : ainsi de la jalouse à la maladive, en introduisant un détail :

... souvent de ta maison gardant les avenues,
Les cheveux hérissés, *t'attendre au coin des rues,*

ainsi est introduite « non pas d'*Isis* (un opéra) la tranquille Euménide, mais la vraie Alecto peinte dans *L'Énéide* » et en même temps l'opposition avec la *douce Ménade*, qui peut s'évanouir à tout instant. Donc : la Jalouse = non la calme, mais la *Furie* »; « la calme *Ménade* » = la maladive, une transition qui rappelle celle citée plus haut Zoïle — Claude Perrault — Charles Perrault : c'est une opération logique, qui n'a rien à voir avec la psychagogie [17]. Çà et là, comme dans les allées de la victoire et les cimetières, une colonne accompagne la statue : Le poète est obligé de transformer cette juxtaposition dans l'espace en suite logique : c'est ainsi que Boileau place à côté de la fausse dévote un directeur de conscience : plutôt que de nous conduire vers le personnage secondaire, Boileau nous prend à l'improviste :

C'est ce [la passion surmontée] *qu'en*
vain le Ciel voudroit exiger d'elle.
Et peut-il, dira-t-elle, en effet l'exiger?
Elle a son Directeur, c'est à lui d'en juger.
Il faut, sans différer, sçavoir ce qu'il en pense.

Bon! vers nous à propos je le vois qui s'avance.
Qu'il paroist bien nourri! Quel vermillon! Quel teint!

C'est-à-dire que Boileau met ironiquement en scène la consultation de l'oracle et le Directeur de conscience lui rend ce service particulier, d'apparaître à propos, sans que cet *esprit d'à-propos* soit justifié de quelque façon. En lisant ensuite le portrait extrêmement vivant d'un tartufe, on constate en effet que chez Boileau tous les *cuadros* sont immobilisés, alors que chez La Fontaine ils sont fondus, intégrés dans un mouvement commun. La force de Boileau — comme on l'a dit souvent (cf. Bremond, *Prière et poésie*, p. 18) est qu'il ne voit rien d'un point de vue intellectuel, reconnaissant simplement certaines « petites choses » qu'il transcrit en un langage précis (p. 4, l'installation d'écoles françaises de dentellerie par Louis XIV, ou un calcul mathématique : « Cinq et quatre font neuf, moins deux, reste sept »). « Le moins intelligent des grands classiques » (Bremond) « l'homme nature » (Thibaudet, *N.R.F.*, 1936, p. 150) ne perçoit pas le relatif comme La Fontaine, il ne découvre pas les relations et correspondances entre des choses totalement différentes. Boileau, le puissant satirique, qui sait justement bien décrire tout ce qui est exagéré, ne sait aligner ses images qu'en reliant ce qui est excessif, à l'écart des normes, alors que la trouvaille de La Fontaine est justement un fil d'Ariane qui nous conduit à travers le labyrinthe des phénomènes.

La fluidité de La Fontaine exprime une vision du monde où l'artiste, contemplant l'agitation des hommes en artiste et avec ironie, conduit le lecteur où il veut — alors que le moralisme rhétorique de Boileau, bien moins philosophique dans sa rigidité que la création sans cesse en mouvement de La Fontaine, doit écraser le lecteur par la quantité de ses arguments et son attitude de prédicateur [18]. Boileau entreprend une promenade dans une galerie de portraits, l'art de La Fontaine refond les portraits achevés — Boileau accumule des paradigmes, La Fontaine a le souci des métamorphoses enchaînées. Tel ce sculpteur français du XVIII[e] qui a créé le bassin de marbre de Karlsbad, La Fontaine est capable de représenter Daphné *au moment de sa métamorphose* en laurier.

Knoche rappelle au début de ses observations que la critique d'art de l'antiquité imposait à l'œuvre d'art d'être un ensemble organique, ce qui permet la variété sans la dispersion, une ligne directrice ferme malgré les détours et une composition fluide. Un art aussi organique exclut le *desinit in piscem*. Il en est de même pour La Fontaine, qui a transformé le laconisme de la fable en causerie, voyant dans chaque fable un

petit organisme mû par ses lois propres comme par les lois universelles : la technique de la transition que nous avons tenté de définir est une de ces lois universelles, ou bien elle est l'antinomie entre le laconisme et la digression. Autre variation : Cordemann (*op. cit.*, p. 39) écrit par exemple : « Il est impossible de préciser de manière générale comment La Fontaine procède à l'insertion de la morale dans l'ensemble de la fable, car pour chaque fable il procède autrement. »

Chaque fable est en outre un ensemble clos ayant sa structure propre, des proportions et des correspondances qui conviennent à son agencement particulier. C'est pourquoi il est impossible de faire comme Roustan qui, pour d'excellentes interprétations de détail, découpe une partie d'une fable ou, comme il arrive souvent dans des études sur La Fontaine (Michaut, Cordemann entre autres) qui découpent des parties de fables pour y dégager le « sentiment de la nature » [19], « l'observation des animaux » [20], la « philosophie », « la morale ». L'agencement de l'ensemble assigne bien plus à chacun de ces « morceaux » de sentiment, d'observation, de compagnie, ou de morale une fonction bien précise à l'intérieur de cet ensemble. Il n'y a pas de sentiment de la nature, de philosophie, de morale en soi chez La Fontaine, ils n'existent qu'en tant que fonctions. La Fontaine est sans doute le premier poète de la littérature mondiale — avant lui on pourrait nommer tout au plus quelques sonnets de la Renaissance — à avoir appliqué à l'œuvre d'art réduite cette idée d'organisme, de monade, à avoir senti dans les « actes divers » le souffle du « *teatro del mondo* » tout entier, à avoir pressenti dans ces « modèles réduits » de l'art la loi de la création universelle. Il a fallu la rencontre de la modeste idée médiévale du macrocosme et du microcosme, où l'homme est l'image de la création, et la fière idée de la Renaissance où l'artiste, semblable à Dieu, imagine un monde, pour que prenne forme cette œuvre d'art humble et fière, qui contient l'univers. Quel sens cela a-t-il de ne voir en La Fontaine que le « joueur rococo », que seul le jeu intéresse, comme ne cesse de le répéter Klemperer (*B. Lbl. f. germ. u. rom. Phil.*, 1920, p. 41), alors qu'il est *une chose* qui fut bien plus qu'un jeu pour le poète : la forme artistique et ce qui la lie aux lois d'une œuvre profondément vécue [21].

On remarquera que — comme je l'ai fait souvent dans mes travaux — je tente de saisir l'ensemble d'une création artistique à partir de points de détail. Le trait *particulier* que je dégage semble parfois exagéré, caricatural. Certains critiques en concluent que je n'ai vu *que* cet aspect de l'œuvre, sans voir les autres aspects antinomiques ou convergents (ceci est mal-

heureusement arrivé à mes essais sur Racine et sur Proust). En réalité, je n'accorde la première place au point que je fais ressortir que parce qu'il me semble avoir été négligé jusqu'à présent : les points plus connus sont traités également, mais je les développe moins — faisant confiance à une synthèse ultérieure, à faire par d'autres chercheurs, qui devra effectuer le dosage adéquat entre les différents aspects. Ce qui importe à mes yeux, c'est de préparer pour la recherche *un nouveau matériel d'observation.*

Je sais que j'ai quelque peine à présenter un univers particulier dans sa régularité sphérique; je retiens davantage ses aspérités et ses échancrures.

Je ne pense cependant pas que ce goût pour les irrégularités et pour ce qui jusqu'à présent n'a pas été vu, est lié seulement à mon penchant pour la polémique : il n'est aisé pour personne de décrire une boule ou la calme surface de la mer ou autre chose de ce genre. On ne dévide une pelote qu'en tirant un fil pour le bobiner seul. Il faut bien s'attaquer par un bout à un ensemble insaisissable *a priori*; peut-être l'endroit où l'on commence importe-t-il peu, étant donné que les éléments complémentaires apparaîtront inévitablement aux yeux de l'observateur attentif. Tout travail a un point de départ (rapprochement, découverte d'une analogie, etc.), qu'on ne doit pas dissimuler au lecteur, car cela lui donne le moyen d'ébranler toute la construction si le point de départ lui paraît mal choisi. Ainsi l'image de La Fontaine que je portais en moi depuis des années, la masse des observations que l'on avait faites sur son style, se cristallisèrent lorsque je lus la belle étude de U. Knoche sur Horace : on voudrait transmettre au lecteur, non seulement la reconnaissance que l'on éprouve dans un pareil cas, mais aussi toute la fraîcheur d'une telle « rencontre ».

Dans l'édition posthume *Carteggio-Croce-Vossler*, ce dernier s'étonne non seulement que j'attaque ses idées, mais encore que je dédicace cet article si technique à un critique aussi peu orienté vers la technique que l'est Croce. Pour ma part, j'avais surtout à cœur de prendre mes distances par rapport aux idées de ces deux maîtres que par ailleurs je vénère tant. Il me semble que ni les catégories de Vossler ni celles de Croce ne permettent de comprendre La Fontaine.

NOTES

1. Cf. III/1, v. 7 : « *Je t'en veux dire un trait assez bien inventé* », se rapportant au récit *Le Meunier, son fils et l'âne*, pourrait aussi bien concerner l'invention du sujet. Cf. VI/1 :

> *Une morale nue apporte de l'ennui :*
> *Le conte fait passer le précepte avec lui.*
> *En ces sortes de feinte il faut instruire et plaire.*

2. N'a-t-on pas suffisamment fait remarquer que la conception de la poésie d'un La Fontaine : *Une ample comédie à cent actes divers/ Et dont la scène est l'Univers*, marque la transition entre le mystère du Moyen Age comme poème *dramatique* sur le monde et la comédie humaine de Balzac, satire de l'humanité, qui n'emprunte au drame que son titre; que La Fontaine, de son côté, laisse subsister le lien cosmique (ou plutôt introduit une vision panthéiste du monde), et qu'il prépare le découpage de l'univers en images kaléidoscopiques, conformément à la théorie du roman des XVII^e^ et XVIII^e^ siècles (A. Langen, dans *Anschauungsformen in der deutschen Dichtung des 18. Jhs.* [1934] parle d' « exposition du cadre », notion que nous devons au rationalisme) ? Guy de Pourtalès, dans son article intitulé « Annotations aux marges d'un La Fontaine » (in *De Hamlet à Swann*, p. 65) insiste sur l'utilisation du terme « comédie » chez un fabuliste, qui s'oppose à la tradition ancienne, où la fable s'intégrait à la rhétorique ou à la philosophie. Klemperer s'émeut lorsque Sainte-Beuve dit de La Fontaine qu'il est un Horace français. Sainte-Beuve a pourtant justifié son point de vue (*Lundis*, VII, p. 25) en faisant remarquer combien on préférait en France les œuvres de forme réduite : « En France où les grandes conceptions fatiguent aisément... on demande surtout aux poètes ce genre d'imagination et de fertilité qui n'occupe que peu d'instants. »

3. Taine a observé la même chose. Il écrit à propos de Rabelais : « l'imagination déborde et noie l'esprit », et de La Fontaine qu'il a trouvé « le milieu entre la sécheresse et l'abondance, entre la rareté et l'entassement des détails ». Mais Taine surestime ce dernier, au lieu de comprendre d'un point de vue simplement historique la différence entre les conceptions esthétiques de deux siècles et de deux tempéraments d'artistes.

4. La Fontaine aime de telles énumérations, qui correspondent à l'idée qu'il se fait du désordre et de l'ineptie qui règnent dans notre monde. Cf. VII, 15 :

> [la devineresse] *à qui toute la ville,*
> *Femmes, filles, valets, gros Messieurs, tout enfin,*
> *Alloit comme autrefois demander son destin.*

5. Chez Rabelais, Jupiter ne sait où donner de la tête et n'intervient que pour avoir la paix (livre IV, prologue) : « Quel diable, demande Jupiter, est là-bas qui hurle si horrifiquement ? Vertus de Styx, n'avons nous pas cy devant esté, présentement ne sommes nous assez ici à la décision empeschés de tant d'affaires controvers et d'importance ?...(Vrayement, dist Jupiter, nous en sommes bien. Nous à ceste heure n'avons autre faciende que rendre coignées perdues ?... Ça, ça, que cette coignée soit rendue. Qu'il n'en soit plus parlé. Resoulvons

le différent du clergé et de la taulpeterie de Landerousse. Où en estions nous ? » Rabelais montre les affaires des hommes vues par les dieux dans ce qu'elles ont de mesquin et d'accessoire (les digressions des discours des dieux en donnent la preuve), et ses dieux sont à la fois des héros de la Renaissance et des caricatures. Jupiter charge Mercure d'imposer à Couillatris (!) le choix entre trois haches différentes. Tous les événements sont donc soumis au caprice des dieux. Chez Rabelais, qui a une vision ironique des choses, la tension est créée par la question : que fera l'homme ? Chez La Fontaine, qui a les pieds bien sur terre : que fera la divinité ?

6. Ce façonnement du motif de Narcisse rappelle celui que l'on trouve chez Nietzsche (mentionné par Pfandl, dans son essai « Narzissbegriff » in *Imago* 21, p. 286) :

Einsam mit dir,
zweisam im eignen Wissen,
zwischen hundert Spiegeln
vor dir selber falsch.
Selbstkenner !

La Fontaine a pressenti la relation entre narcissisme et réflexion critique de l'homme. Il n'est pas étonnant que les miroirs apparaissent dans une langue précieuse, suivant la mode de l'époque :

Les conseillers muets dont se servent nos dames..
Miroirs aux poches des galants,
Miroirs aux ceintures des femmes,

tandis que l'œuvre d'art du moraliste est comparée à un élément de la nature (plus précisément à un ouvrage, œuvre de l'homme et possédant la beauté des éléments naturels : un canal). Apparence et vérité présentent le même contraste que celui existant entre le clinquant de la mode et la limpidité de la nature.

Il y a quelques années, je proposai à un candidat à un poste d'enseignant l'étude du « thème du miroir chez La Fontaine ». Il abandonna bientôt ce travail, déclarant qu'en dehors de notre fable, il n'avait « rien trouvé ». En lui proposant cette étude, j'étais sûr que ce motif, presque exagéré ici, *ne* pouvait apparaître *qu'une seule fois* chez La Fontaine. Et c'est exact : il suffit de ne pas le réduire trop étroitement au plan concret, mais d'y intégrer les nombreuses images-reflets, de la morale de la fable et inversement, les fables doubles qui se font pendant, les « fables-échos », telles que *Le Coq et la perle* (l'écho est un reflet acoustique, c'est pourquoi l'écho et Narcisse sont souvent réunis par la légende), etc. La Fontaine prend plaisir à la *réflexion* (dans les deux sens du terme) ; cf. ce qu'il dit dans l'*Art poétique :*

J'oppose quelquefois, par une double image,
Le vice à la vertu, la sottise au bon sens,
Les Agneaux aux Loups ravissants,
La Mouche à la Fourmi...

Les images antithétiques s'éclairent réciproquement et, bien avant V. Hugo, l'antithèse (ou polarité) représente chez La Fontaine la plénitude de l'univers.

Ce qui est intéressant dans notre fable, c'est que le miroir, qui était pour l'art baroque un moyen d'enseigner la morale, d'effectuer un retour *in se ipsum* et de se détourner du monde, acquiert une valeur en soi, en tant que *beau* miroir ; si bien que La Fontaine a une manière bien à lui de donner un support esthétique à la leçon de morale. Avis au lecteur — moralisateur ! L. F. ne met pas l'esthétique au service

de la morale, mais la morale au service de l'esthétique. On peut supposer que la beauté du miroir des mœurs, qu'il admirait chez La Rochefoucauld, lui apparut comme un idéal digne de son œuvre de fabuliste. Les critiques ont souvent déclaré qu'il ne fallait pas prendre L. F. au sérieux, lorsqu'il affirmait le contraire [« Une morale nue apporte de l'ennui. Le conte fait passer le précepte avec lui : En ces sortes de feinte Il faut instruire et plaire, Et conter pour conter me semble peu d'affaire! »], dans *Gr. Écr.*, II, p. 2, à propos de VI/1. Comment M. Cordemann (dans une thèse bien scolaire et simpliste : *Der Umschwung der Kunst zwischen der ersten und zweiten Fabelsammlung La Fontaines*, München, 1917) peut-elle affirmer à propos des six premiers livres du premier recueil de fables que « la morale reste visiblement séparée, constituant une partie en marge du récit », et que « les éléments de réflexion subsistant par ailleurs se cristallisent autour de la morale »? De telles erreurs sont la preuve d'une lecture « atomisée » des fables et j'en dénoncerai les dangers au cours de cet article.

7. Chamfort écrit : « Cette fable est charmante jusqu'à l'endroit *Adieu veau, vache*, etc. Quelques gens de goût ont blâmé, avec raison, ce me semble, *la femme, En grand danger d'être battue*, le *récit qui en fut fait en farce ;* tout cela est froid; mais La Fontaine, après cette petite chute, se relève bien vite. » Le danger des coups est la réalité après le rêve; l'allusion à la farce qui en sera tirée est nécessaire pour fixer le style, et pour que *pot au lait* puisse être repris dans le titre, enfin pour annoncer d'autres incarnations littéraires du même type humain : Picrochole, Pyrrhus.

8. Exemple : tandis que l'animal au long bec, au long cou et aux longs pieds se promène dans *l'espace* « je ne sais où », sans but, la Précieuse se promène dans le *temps*, sans parvenir à lui « échapper » (la succession dans le temps est nettement marquée : v. 26-36; l'accent est mis nettement sur la déchéance progressive du corps, tout comme auparavant la liste des nombreux refus de la fille s'oppose aux deux refus du héron). La fille pèche contre les lois de sa vie soumise au temps. Le « je ne sais où » du premier vers, apparemment un caprice du conteur (cf. le début de *Don Quichotte* : *En un lugar de la Mancha de cuyo nombre no quiero accordarme*), devient pour le lecteur qui lit toute la fable l'image de l'absence de tout but, — donquichottisme de ce *chevalier errant* hâve et précieux. Cordemann se trompe donc en affirmant que la fable du héron ne montre pas d'élément antagoniste et qu'elle est « jeu unilatéral ». C'est le temps qui est l'adversaire de la Précieuse et du héron. Séparer les deux fables était une erreur de méthode.

9. C'est un peu comme dans *Le Chêne et le roseau* ,

Mais vous naissez le plus souvent
Sur les humides bords des royaumes du vent.

Certes, cette large ouverture sur de vastes infinis est suggestive, mais pour L. F. rien n'est simple épanchement lyrique, tout est concerté par rapport à la structure et à la psychologie. Faguet a tort (p. 319) de considérer que ces vers lyriques sont déplacés dans la bouche d'un « homme robuste » comme le chêne : le chêne mime le désespoir d'une plante si éloignée de l'horizon d'un *chêne* et si dépourvue de protection. Ce désespoir rhétorique, qui emprunte ses accents au lyrisme le plus expressif, produit justement un effet comique, parce que le roseau pousse dans un environnement poétique que le chêne ne peut considérer que comme une « injustice de la nature ». L'expression lyrique du vers 16 est une transition vers *la nature envers vous me semble bien injuste.*

La Fontaine est maître dans l'art de décrire des paysages sur le mode ironique et lyrique. Cf. VII/16 : « Elle [la belette] porta chez lui [le lapin] ses pénates, un jour Qu'il était allé faire à l'Aurore sa cour Parmi le thym et la rosée ». On sent la fraîcheur de la rosée matinale, mais aussi la transition vers ce qui suit : « Après qu'il eut brouté, trotté, fait tous ses tours... » et l'ironie de la situation d'un lapin qui se berce dans sa sécurité, alors que la belette est en train d'occuper son terrier. Rudler (*L'Explication française*, p. 75) s'est contenté de souligner la jonction métrique à ce qui précède : « On voit que ce vers délicieux n'a pour ainsi dire pas d'individualité : il n'est que le résumé mélodique des précédents, et par suite il en arrête et ferme le système » (reprise des rimes *matin* et *aisée, rusée*). Voici un autre exemple de vers que nous trouvons éminemment poétique et que L. F. voulait sûrement sarcastique (II/13) :

Qui les sait [les volontés souveraines], *que lui seul* [Dieu]*?*
Comment lire en son sein?
Aurait-il imprimé sur le fond des étoiles
Ce que la nuit des temps enferme dans ses voiles?
A quelle utilité?

C'est là une conclusion ironique *ad absurdum*. Mais aujourd'hui, cette large ouverture nous fait penser à la poésie romantique et post-romantique. Remarquons en même temps les « voiles » se pressant sur le « sein » de Dieu et le contraste entre l'association nuit-sein-voiles et l'association étoiles-front-dévoilement.

Notons bien que chez L. F. la poésie se niche justement aux passages de transition ou de rupture, embellissant ainsi les éléments de la structure. H. Heiss (*Dtsch. Vierteljahresschrift*, 10, p. 654) réduit le sentiment de la nature chez L. F. : selon lui, les jardins sont « beaux » (VIII/10) « ...mais je voudrais parmi Quelque doux et discret ami »; or, même cette remarque négative n'est qu'une « transition » entre la fable sur le métier de l'ours et le thème de la solitude dans la nature, qui a rapproché l'ours et l'homme.

10. Il faut remarquer qu'ici le discours vécu ne joue pas encore le rôle marginal que lui donneront Flaubert ou Zola, en renonçant aux guillemets, mais qu'en une légère transition il se dégage du discours objectif pour y retourner. Dans de tels cas, L. F. se contente de faire entendre la voix humaine en passant : le discours « voilé » dans *c'était ceci c'était cela* reste ambigu (est-il objectif? subjectif?). Pour expliquer ce procédé, il faut sans aucun doute partir de tels exemples (cf. *Verf. G.R.M.*, 16, 327). Ceci explique le passage de *La mort et le bûcheron* (I/16), bien connu des grammairiens :

Il met bas son fagot, il songe à son malheur.
Quel plaisir a-t-il eu depuis qu'il est au monde?
En est-il un plus pauvre en la machine ronde?
Point de pain quelquefois, et jamais de repos.
Sa femme, ses enfants, les soldats, les impôts,
Le créancier et la corvée
Lui font d'un malheureux la peinture achevée.

où le discours vécu, qui devrait visiblement se terminer par le terme *corvée* débouche doucement sur le récit objectif. Dans de tels exemples on relève toujours, comme le fait Taine, l'aptitude du poète à s'identifier avec ses personnages — mais que l'on note aussi avec quelle discrétion s'effectuent les transitions du langage de l'auteur à celui des personnages : on découvre là une recherche stylistique très différente de celle des modernes, chez lesquels le poète se « dissout » dans ses personnages.

L. F. entre dans ses personnages et revient à lui-même. Comparons avec ce passage de la fable 1 du livre VII :

Un loup quelque peu clerc prouva par sa harangue
Qu'il fallait dévouer ce maudit animal,
Ce pelé, ce galeux, d'où venait tout leur mal.
Sa peccadille fut jugée un cas pendable.

On entend les accusations hypocrites du loup, sa voix rageuse — mais ce *d'où venait tout leur mal* donne au discours un semblant d'objectivité, avec *sa peccadille*, le poète revient au discours objectif, la voix du loup s'est tue (Cordemann fait erreur, p. 79, en regrettant l'absence de discours direct). On ne peut nier en tout cas que la manière moderne se développe dans le deuxième recueil des fables; que l'on compare les exemples donnés par Marguerite Lips dans *Le Style indirect libre.*

Pour *Le Coche et la mouche* (VII/9), Vossler a joliment décrit p. 154 le « côté mouche » égocentrique du discours vécu, surtout dans les observations pseudo-objectives :

Le moine disoit son bréviaire :
Il prenait bien son temps ! une femme chantoit :
C'était bien de chansons qu'alors il s'agissoit,

mais il ne mentionne pas le point culminant, le reproche que fait la mouche importune aux chevaux qui peinent, et qui seul est donné en discours direct :

Respirons maintenant ! dit la Mouche aussitôt : ...
Ça, Messieurs les Chevaux, payez-moi de ma peine.

Tout ce qui précédait n'était qu'activité *psychique* de la mouche, maintenant elle *parle* — sans toutefois s'adresser à des partenaires qui en prendraient note. Le discours direct est nettement le point où culminent l'obstination égocentrique et les erreurs d'appréciation de la réalité, le moment où la pensée s'extériorise et affronte le monde objectif.

11. Vossler, p. 136 : « Les nombreuses scènes entre animaux, si expressives, nous rappellent les peintres allemands et hollandais, non seulement Virgilius Solis de Nuremberg qu'il a peut-être contemplé journellement, mais aussi Dürer. Même Böcklin nous vient à l'esprit, à la lecture de cette petite scène familiale :

Au fond d'un antre sauvage
Un Satyre et ses enfants
Alloient manger leur potage
Et prendre l'écuelle aux dents.
On les eût vus sur la mousse,
Lui, sa femme et maint petit :
Ils n'avaient tapis ni housse,
Mais tous fort bon appétit ! » (V/7)

Je ne comprends pas comment Vossler, qui a pourtant pu voir beaucoup de tableaux de Böcklin à Munich, peut comparer la santé débonnaire et rabelaisienne avec le frisson d'horreur néo-romantique de créatures en rut, et l'amusant embourgeoisement de forces élémentaires avec les visions élémentaires dépourvues d'humour d'un bourgeois du XIX^e^ siècle. Il est vrai que Vossler voit (p. 135) en L. F. « l'esprit germanique et romantique » (et non l'esprit des écrivains du classicisme français), « un esprit fantasque et individualiste », un « brave homme », dont la « bravoure » s'apparente à celle d'un Heinrich von Kleist (!).

12. On connaît cette formulation abrégée employée par L. F. pour la description d'actions d'une certaine durée : I/16. Il (le bûcheron)

appelle la Mort. Elle vient sans tarder... — on a déjà fait remarquer l'approche de cette « mort », qui ressemble à une danse de marionnette.

VI/1 : *Sa plainte* [du bûcheron] *fut de l'Olympe entendue.*
Mercure vient.

VII/1 : *Sa peccadille* [de l'âne] *fut jugée un cas pendable.*
Manger l'herbe d'autrui! quel crime abominable.
Rien que la mort n'étoit capable
D'expier son forfait : on le lui fit bien voir,

où l'exécution de la sentence de mort et du meurtre juridique est présentée sous la forme la plus insignifiante; cette bagatelle est montrée avec ironie comme la conséquence logique de l'indignation hypocrite qui précéda. Même un tel raccourci révèle la liberté du créateur à l'égard de son récit et trahit le regard amusé qu'il pose sur l'agitation de ce monde. De même l'infinitif (cf. A. Lombard : *L'Infinitif de narration dans les langues romanes*) [exemple : «*grenouilles de sauter dans les ondes* »] permet un raccourci et en même temps une prise de position de l'auteur; on sent qu'il est présent et ordonne les événements à sa manière.

13. Il convient de citer Gide (*Voyage au Congo*, N.R.F., 27, 564) « Je ne vois pas trop de quelle qualité l'on pourrait dire qu'il ne fasse pas preuve. Celui qui sait bien voir peut y trouver trace de tout; mais il faut un œil averti, tant la touche... souvent, est légère. C'est un miracle de culture. Sage comme Montaigne; sensible comme Mozart. »

14. Cf. Pourtalès, p. 72. On comprend que le partisan de la poésie pure soit particulièrement sensible à L. F. qui a su transformer en *chant* même la prose et en poésie des discussions philosophiques.

15. Faguet avait déjà fait remarquer le ton mondain des remarques personnelles chez L. F. (*si l'on veut, je laisse à penser, à ce que dit l'histoire*, etc.), caractéristique du *conte*. « On y retrouve un peu de ce qu'est le jeu du chevalier et de la dame au salon », dit Cordemann, qui ne relève ces remarques que dans la deuxième manière du fabuliste (cf. cependant ce « *on voit où je veux en venir* » dans la fable consacrée à La Rochefoucauld). Je vois là un moyen pour le poète de considérer les choses de plus haut, une sorte de *détachement*, de distanciation; cela explique aussi des expressions telles que *je ne sais où, j'ai lu quelque part*, qui favorisent la forme, au détriment du sujet traité. Lessing se trompe lourdement lorsqu'il parle de « joyeux commérage ».

16. Toutefois lorsque L. F. exploite les formulations ambiguës, il le fait avec beaucoup d'esprit. Dans *Le Chat, la belette et le petit lapin*, Dame Belette et Jeannot Lapin discutent au sujet du logis que la première a volé au second :

D. B. : « *Et quand ce serait un royaume,*
Je voudrois bien savoir, dit-elle, quelle loi
En a pour toujours fait l'octroi
A Jean, fils ou neveu de Pierre ou de Guillaume,
Plutôt qu'à Paul, plutôt qu'à moi. »

J. L. : « *Ce sont, dit-il, leurs lois* [de la coutume et de l'usage]
qui m'ont de ce logis
Rendu maître et seigneur, et qui, de père en fils,
L'ont de Pierre à Simon, puis à moi Jean transmis. »

Rudler (p. 83) se contente de parler de « noms de vilains » et de « langage d'apparence proverbiale ». Il serait plus juste de constater que les prénoms ne sont pas seulement des prénoms paysans, mais qu'ils sont couramment employés dans la langue juridique pour la désignation fictive de personnes juridiques (cf. en italien Tizio, Caio, Sempronio etc., là où nous disons A, B, C). Il s'agit donc *en premier ressort* d'un débat juridique sur le droit de propriété; Dame Belette fait d'abord comme si le prénom Jean désignait n'importe qui et non Jean Lapin qui est devant elle. D'autre part, le mépris que sous-entend « *fils ou neveu* », tout comme le reste de la phrase, fait de Jean et Paul des noms pris au hasard. Parmi ces personnes prises au hasard surgit soudain le *moi* à la fin du vers. Tout le développement précédent ne servait qu'à dissimuler l'égoïsme, c'était une forme raffinée de transition ménagée par les deux significations du nom *Jean*. Celui qui conteste une propriété peut se permettre de telles ambiguïtés de langage, celui qui défend la propriété ne donne qu'un sens à chaque nom : *Pierre, Simon, moi, Jean* (ici langue de chancellerie sans ambiguïté) désignent un simple arbre généalogique; la conscience qu'a de soi le *maître et seigneur* Lapin est le naïf sentiment d'appartenance à une tribu.

17. Chamfort a déjà fait remarquer que dans *L'Huître et les plaideurs* (IX, 9), Boileau (Ép. II) présente une allégorie de la justice avec une balance, qui dévore l'huître, alors que L. F. introduit un juge en chair et en os : Perrin Dandin. Froideur de l'allégorie et de la logique opposée à l'art vivant!

18. Il reste à vérifier jusqu'à quel point la technique de la transition est couramment employée à l'époque, p. ex. par des prédicateurs comme Bossuet. Ce qui est certain, c'est qu'il faut compter aujourd'hui encore avec une telle tradition dans les discours académiques : comment expliquer autrement l'art avec lequel Pierre Benoit (dans son discours à l'Académie française, à l'occasion de la réception de Claude Farrère, cf. *Le Temps* du 24-IV-1936) relie les deux thèmes de son discours : éloge du précédesseur de Farrère, Barthou, et éloge du récipiendaire :

« Un caricaturiste a représenté Louis Barthou en cantonnier, en sergent de ville, en juge, en étudiant, en général, en ambassadeur, ce qui signifie qu'il a été sucessivement ministre des Travaux publics, de l'Intérieur, de la Justice, de l'Éducation nationale, de la Guerre et des Affaires étrangères. Mais, en quarante-cinq ans de vie politique, il n'a pas trouvé le moyen d'être, une seule fois, ministre de la Marine. C'est dommage. Sa présence à la tête de notre flotte, *maintenant que c'est de vous, monsieur, qu'il me faut parler*, m'aurait fourni une transition dont je me serais fort bien arrangé. »

L'orateur effectue sa transition avec esprit, en faisant remarquer le lien qui manque entre Barthou et Farrère. A ce moment, il se moque de la coutume des transitions oratoires, en la respectant cependant. Giraudoux, dans *Amica America* (1928), pense à la France alors qu'il est en Amérique et effectue en rêve le passage permanent d'un pays à l'autre :

« Je rêvais que la soirée continuait. Je rêvais que le roi des transitions prononçait son discours. Il décrivait sa ville natale, Worcester, mais l'on sentait qu'il voulait maintenant parler de Paris; il faisait en vain mille efforts, s'aidant des premiers mots venus pour quitter Worcester, y renonçant, désolé, prêt à rendre son titre; quand soudain, radieux, il trouvait enfin, et, passant de sa ville à ma ville par des avenues, les plus larges, il disait : Worcester, c'est la beauté; la beauté, c'est l'amitié; l'amitié, c'est Paris... »

Le dieu des transitions est devenu le cauchemar des stylistes fran-

çais. Sainte-Beuve a joliment décrit l'entrée d'Horace dans la tradition poétique française :

« Depuis la réforme de Malherbe, le lyrisme d'Horace est à notre mesure; c'est un lyrisme composé, qui va à nos mœurs, à nos élancements qui durent peu, à toute notre manière de sentir. »

Les brèves émotions provoquent de fréquents changements dans l'état d'esprit — d'où la nécessité de ménager une transition entre les différents élans.

19. J'ai réfuté plus haut les déclarations de M. Cordemann sur I/16 : *sur les humides bords des royaumes du vent*. Voici un autre exemple, cité également par l'auteur comme preuve de « lyrisme », IV/22, *L'Alouette et ses petits, avec le maître d'un champ :*

Les alouettes font leur nid
Dans les blés quand ils sont en herbe,
C'est-à-dire environ le temps
Que tout aime et tout pullule dans le monde,
Monstres marins au fond de l'onde,
Tigres dans les forêts, alouettes aux champs.

Citons encore les vers qui suivent :

Une pourtant de ces dernières
Avoit laissé passer la moitié d'un printemps
Sans goûter le plaisir des amours printanières.
A toute force enfin elle se résolut
D'imiter la nature, et d'être mère encore.
Elle bâtit un nid, pond, couve, et fait éclore,
A la hâte : le tout alla du mieux qu'il put.

On voit que l'alouette isolée qui arrive trop tard fait pendant aux autres animaux qui se soumettent aux lois de la nature. La première image, imitée de Lucrèce, devait donner la généralité, pour que le cas particulier en devienne plus significatif. Mais ce début sur la nature a aussi une autre signification : l'antagoniste de cette famille d'alouettes, c'est l'homme, le maître du champ; c'est lorsqu'il se mettra à réfléchir que les alouettes sentiront venir le moment du départ. Tant qu'il s'en remet aux amis et parents pour faucher, rien ne presse. La loi de l'homme *(Ne t'attends qu'à toi-même)* s'oppose ainsi à la loi de la nature (aime au printemps). L'alouette pourra rattraper son retard à l'égard de la loi de la nature, tant que le maître du champ ne s'en remettra pas qu'à lui-même. Le départ des oiseaux, à la fin de la fable,

Et les petits, en même temps,
Voletants, se culbutants,
Délogèrent tous sans trompette

n'est pas seulement décrit pour le pittoresque, il a une signification fonctionnelle : l'accent est mis sur le moment, les oisillons ont grandi (le paysan ayant trop attendu).

Dans d'autres exemples, le lyrisme de la description d'un paysage est *ironique* (exemple également cité par Cordemann, V/8) :

Un certain loup, dans la saison
Que les tièdes zéphyrs ont l'herbe rajeunie
Et que les animaux quittent tous la maison
Pour s'en aller chercher leur vie :
Un loup, dis-je, au sortir des rigueurs de l'hiver,
Aperçut un cheval qu'on avait mis au vert.
Je laisse à penser quelle joie...

D'abord, le paysage ne sert qu'à indiquer temps et lieu du petit drame, ensuite ce tableau de la joie printanière (avec épithètes antiquisantes : *tièdes zéphyrs)* n'est brossé que pour être complètement détruit dans le déroulement de la fable : la joie du loup, qui calme sa faim et veut ruser pour attraper sa proie, est réduite à néant par le coup de sabot du cheval *(qui vous lui met en marmelade les mandibules et les dents)*. Un début aussi ample, c'est de la grande épopée. Avec ironie, cette miniature nous rappelle le *Roman de Renart*. Cette manière d'insérer une petite histoire dans un cadre plus ample est bien de L. F. Dans le début des *Animaux malades de la peste*, nous assistons également à la désagrégation de l'atmosphère épique et pathétique du début :

Un mal qui répand la terreur
Mal que le ciel en sa fureur
Inventa pour punir les crimes de la terre,
La peste (puisqu'il faut l'appeler par son nom...)

20. On n'éprouve guère de plaisir à lire le chapitre pédant où Faguet *(La Fontaine animalier)* dresse avec le sérieux d'un Linné la liste des caractères d'animaux dans l'œuvre de L. F. (« le loup », « la grenouille ») comme si ces caractères existaient en dehors de cet ensemble qu'est l'œuvre. Il est évident que L. F. les a campés tels que les présente la nature ou la tradition littéraire : le héron a un long bec et un long cou comme dans la réalité; seul le rapprochement avec *la fille* permet l'interprétation psychologique de sa passivité à la pêche. Seule la hiérarchie établie entre les animaux dans *Les Animaux malades de la peste* fait du loup un *clerc* (cf. « Kunstproblem und Moral in La Fontaines Fabeln », K. Kozesnik, *Zeitschr. f. frz. Sprache*, 1932, p. 479).

21. Même M. Cordemann se risque à affirmer (p. 61 de sa thèse) : « Toujours et partout, il est avant tout poète. Il n'aime pas faire des enquêtes scientifiques. Il a toujours ressenti comme un fardeau ce que les bourgeois appellent travail. » L'antithèse se présente ainsi : philosophe zélé (homme de science) — poète paresseux. Mais pourquoi n'existerait-il pas un poète pour qui la poésie est un labeur ? Valéry nous a appris bien des choses à ce sujet. Pour moi, Vossler ne déclasse nullement L. F. lorsqu'il écrit : « Ce qui pour d'autres est un problème vital fut pour lui un problème de style », même si Klemperer veut voir dans l'amoralisme de L. F. une certaine médiocrité, de l'apathie et un manque de sérieux. L. F. se prend au sérieux comme poète — et c'est la seule chose qui importe. Et si l'on peut dire, selon Vossler, qu'Apollon et Minerve sont les ancêtres de la fable, on peut bien voir en L. F. un précurseur de Valéry, pour ce qui est de la *poésie de l'intelligence* ou de la *poésie pure ; Un astrologue tombe dans un puits, Un animal dans la lune*, etc. : voilà des chants surgis du prosaïque.

L'EFFET DE SOURDINE DANS LE STYLE CLASSIQUE : RACINE *

Il rase la prose, mais avec des ailes.

Le lecteur moderne (surtout s'il est allemand) est presque toujours déconcerté par le style racinien; le sens des œuvres de Racine est pour ainsi dire enfoui sous la langue, l'accès en est rendu difficile par un style souvent modéré et assourdi, d'un rationalisme posé, presque purement formel; parfois, et pour quelques instants, la langue s'élève inopinément au pur chant poétique et à l'épanchement direct de l'âme, mais vite l'éteignoir de la froide raison vient tempérer l'élan lyrique qui se dessinait timidement dans l'esprit du lecteur. C'est que le propre de Racine n'est ni la simple formule ni le simple chant lyrique, mais l'alternance et l'imbrication de ces deux éléments. Vossler (*Jean Racine*, chap. v : « Racines Sprache und Verskunst ») a raison de dire : « Se plier à l'usage et ne pas attirer l'attention, voilà l'idéal de ce style, recherche négative et à proprement parler prosaïque. La langue poétique de Racine n'a pas de marques spécifiques fortes. C'est un style sécularisé, formé à la conversation usuelle, qui parvient à sa hauteur et sa solennité essentiellement en renonçant au sensuel, au vulgaire et au pittoresque coloré. Le renoncement au bonheur des sens a marqué la langue de Racine autant que son œuvre. Détachement suprême dans la vie du siècle, égalité d'une langue tout en retenue, en repli sur l'intériorité. Le barbare n'y trouvera que pauvreté et ennui, l'homme cultivé de la noblesse. » « A cet effort trop visible pour s'élever dans les nues (les images cornéliennes), la langue de

* « Romanische Stil- und Literaturstudien », in *Kölner Romanistische Arbeiten*, N. G. Elwert'sche Verlagsbuchhandlung, Marburg, 1931. Traduction d'Alain Coulon.

Racine fait succéder un vol majestueux, un glissement serein, un retour en douceur vers la terre. » « L'ordre des mots, le rythme et la rime s'unissent pour mettre de l'équilibre et de l'harmonie dans la langue courante, concrète et "objective", qui est celle des personnages dramatiques de Racine. » « Du point de vue de la stylistique historique, on peut dire que Racine a trouvé ces procédés chez Corneille même, et dans une certaine mesure chez Rotrou... Il serait sans doute intéressant de rechercher en détail ces discrètes atténuations et de les illustrer par des comparaisons. »

Je me propose dans cet article d'étudier les effets d'atténuation chez Racine (et pas seulement dans l'ordre des mots, le rythme et la rime), non par rapport à ses précurseurs, comme Vossler le propose, car ce serait trop faire de Racine un satellite d'autres astres, mais comme un astre indépendant — ou un cosmos d'étoiles; « tel qu'en lui-même »[1]. Il appartiendra à d'autres chercheurs de présenter ces effets de sourdine absolus, et leur relative vigueur par rapport aux modèles, et de les considérer historiquement.

Si j'ai associé, dans mon titre, le mot passe-partout de « classique » au terme de « sourdine », c'est parce que c'est précisément cet effet de sourdine qui crée dans le style de Racine l'impression de retenue et d'équanimité, que l'histoire littéraire attache à l'idée de classicisme : l'impression qu'un Allemand qualifie de « classique » en pensant à une œuvre comme *Iphigénie* de Gœthe. Le terme sourdine évoque la pédale du piano utilisée à cet effet; non pas celle qui soutient et renforce le ton (et que renferme la maxime : « Le français est un piano sans pédale »), mais l'autre : la langue racinienne est une langue à sourdine.

Le premier parmi ces effets de sourdine dans le style de Racine est la DÉSINDIVIDUALISATION PAR L'ARTICLE INDÉFINI (ou au pluriel par *des*).

Andromaque, I, 4.

Captive, toujours triste, importune à moi-même
Pouvez-vous souhaiter qu'Andromaque vous aime?
Quels charmes ont pour vous DES *yeux infortunés*
Qu'à des pleurs éternels vous avez condamnés?
Non, non : d'un ennemi respecter la misère,
Sauver DES *malheureux, rendre* UN *fils à sa mère,*
De cent peuples pour lui combattre la rigueur
Sans me faire payer son salut de mon cœur,
Malgré moi, s'il le faut, lui donner un asile,
Seigneur, voilà des soins dignes du fils d'Achille.

Dans ce passage, Andromaque tente de repousser les avances du roi Pyrrhus. Elle s'efforce de voiler son Moi : pourtant le lyrisme de la veuve d'Hector perce fugitivement dans l'opposition ternaire du premier vers (*...importune à moi-même*), mais dès le deuxième vers le nom propre *(qu'Andromaque vous aime)* vient rétablir la distance (à ce sujet, voir plus bas). Désormais, le cas individuel est ignoré, tout est dit sous le rapport du général et du fondamental : il n'est plus question d'Andromaque, mais d'UN ENNEMI dont Pyrrhus doit respecter la misère, de *malheureux*, pas plus qu'il n'est question d'Astyanax, mais d'UN fils rendu à sa mère — ou du moins, il faut que FORMELLEMENT rien ne signale le cas personnel; il est clair pour l'auditeur qu'Andromaque se préoccupe de son propre destin et de celui de son fils; cela ressort non seulement de la situation, mais du retour à la forme personnelle *(malgré moi)*. Andromaque plaide en même temps pour elle et sur le fond — ses sentiments sont profondément enfouis en elle, nous pressentons un bouillonnement intérieur, mais seules des déclarations de principe, — l'aspect juridique de son cas pourrait-on dire, passent ses lèvres : UN ennemi (et non une ennemie!) dont la misère mérite le respect, UN fils qui a des droits sur sa mère — toutes expressions assourdies, sans aucun lyrisme [2]. Mais, d'un autre côté, les sentiments réprimés s'emparent de l'expression linguistique et renforcent la dynamique de ces article UN et DES , en eux-mêmes généraux et dénués de passion : derrière cette modestie et cette réserve, on entend l'appel à la justice et au droit, la déclamation rhétorique. Le refoulement des sentiments accentue par réaction le dynamisme de l'expression verbale, une contre-pression s'oppose à la pression que le mot exerce sur les sentiments. Donc, l'atténuation faite d'une accumulation de forces contenues — cet exemple prouve que la langue de Racine, loin d'être « morte », est emplie d'une vie quasi souterraine, contenue. Qu'il me suffise d'illustrer encore ce procédé stylistique, caractéristique de Racine, par plusieurs passages d'*Andromaque* et des tragédies ultérieures : Oreste, se retirant modestement derrière la généralité de son cas, dit dans *Andr.* III, 1 :

> *J'abuse, cher ami, de ton trop d'amitié,*
> *Mais pardonne à* DES *maux dont toi seul as pitié,*
> *Excuse* UN *malheureux qui perd tout ce qu'il aime,*
> *Que tout le monde hait, et qui se hait lui-même.*

L'emploi de l'article indéfini crée une certaine distance entre le locuteur et son compagnon [3]. On n'en trouvera que plus remarquables les passages où cette distance est sans cesse un

instant abolie, puis sans cesse rétablie : les personnages (royaux pour la plupart) planent ainsi dans leur atmosphère propre, d'où ils descendent parfois jusqu'à leur partenaire, pour s'éloigner aussitôt de lui :

Andr., I, 4 :

> *A de moindres faveurs* DES *malheureux prétendent,*
> *Seigneur ; c'est* UN *exil que* MES *pleurs vous demandent.*

Andromaque souligne d'abord fièrement les droits des malheureux en général; par le vocatif *seigneur*, elle s'adresse personnellement à Pyrrhus, maître de sa destinée, ce qui établit la transition vers un dialogue plus direct, dans lequel elle pourra formuler son vœu PERSONNEL *(... mes pleurs vous demandent)*. Le mouvement de pendule entre l'humilité et la fierté dans le caractère d'Andromaque se reflète dans l'alternance entre la forme d'expression individuelle et non individuelle [4].

L'un des plus beaux exemples de cette attitude à la fois modeste et distante exprimée par *un* se trouve dans *Mithridate*, IV, 4; Monime s'adresse à Mithridate :

> *Et le tombeau, seigneur, est moins triste pour moi*
> *Que le lit d'un époux qui m'a fait cet outrage,*
> *Qui s'est acquis sur moi ce cruel avantage,*
> *Et qui, me préparant un éternel ennui,*
> *M'a fait rougir d'*UN FEU *qui n'était pas pour lui.*

D'un feu = de mon amour, — mais le rattachement d'une proposition relative donne la possibilité de formuler presque en passant un refus définitif, de dissimuler un coup de poignard dans une période qui s'étire pour frapper d'autant mieux : on ne peut s'imaginer grâce plus perfide, perfidie plus gracieuse.

L'article indéfini, impersonnel, sorte de sourdine pathétique, apparaît naturellement plus souvent lorsque le Moi cherche à se voiler sans renoncer à ses droits :

II, 2 — Hermione :

> *Le croirai-je, seigneur, qu'un reste de tendresse,*
> *Vous fasse ici chercher* UNE *triste princesse?*

ou encore là où des parents ou des proches du locuteur pourraient apparaître dans un rapport fortuit, et non immuable, avec lui :

IV, 1 — Andromaque :

> *Voilà de mon amour l'innocent stratagème :*
> *Voilà ce qu'*UN *époux m'a commandé lui-même.*

« Un époux », alors qu'il s'agit d'Hector, époux d'Andromaque. c'est qu'Hector a commandé en sa qualité d'époux. Même quand on parle DU personnage, il apparaît dans sa dignité fondamentale :

II, 1 — Cléone :

Mais vous ne dites point ce que vous mande UN *père.*

Hermione :

MON PÈRE *avec les Grecs m'ordonne de partir.*

Bajazet, II, 1 :

Ne désespérez point UNE *amante en furie,*
S'il m'échappait un mot, c'est fait de votre vie,

formulation plutôt brève pour : « Ne m'enlevez pas mon espoir, car je suis une amante devenue folle. » Derrière cette expression « furieuse », on décèle une expérience générale, une maxime : « On ne doit pas ôter l'espoir à une amante devenue folle! » Il arrive que la maxime [5] soit donnée dans le texte même :

Athalie, IV, 1 :

Est-ce qu'en holocauste aujourd'hui présenté
Je dois, comme autrefois la fille de Jephté,
Du Seigneur par ma mort apaiser la colère?
Hélas, UN FILS N'A RIEN QUI NE SOIT A SON PÈRE,

ce qui chez Racine aurait fort bien pu donner : *Est-ce qu'en holocauste... un fils* DOIT APAISER [6]...; ou encore :

Baj., II, 5 :

Votre mort (PARDONNEZ AUX FUREURS DES AMANTS)
Ne me paraissait pas le plus grand des tourments,

où l'audace inouïe du propos doit être atténuée par une parenthèse renvoyant à une expérience générale de l'amour. Aussi comprend-on que le PLURIEL apparaisse au lieu du singulier, pour résorber le cas individuel dans une multitude de faits généraux :

Baj., II, 3 :

Pardonnez, Acomat, je plains avec sujet
DES CŒURS *dont les bontés trop mal récompensées*
M'avaient pris pour objet de toutes leurs pensées

— en réalité il s'agit d'UN cœur bien déterminé. L'expression indéterminée au pluriel, en replaçant la question dans une généralité fictive, dispense d'une prise de position individuelle. L'élégance particulière de cette tournure *des* + Substantif (pluriel) + Proposition relative vient du fait que dans la subordonnée le fond du propos trouve une expression particulièrement discrète, cf. ci-dessus *des maux dont toi seul as pitié*, associée à un juste sens de la situation du partenaire, sans abolition de la distance, *un malheureux qui perd tout ce qu'il aime*, ou encore :
Phèdre, II, 2 — Hippolyte :

> *Je révoque* DES LOIS *dont j'ai plaint la rigueur*
> [les lois édictées par Thésée].

Aricie :

> *Modérez* DES *bontés dont l'excès m'embarrasse*
> [au lieu de *vos bontés*]

Le « fond » du propos devient particulièrement sensible, lorsque cet *un* accompagne des termes désignant les parties du corps : elles apparaissent comme des outils qui pourraient être remplacés par d'autres, qui n'entrent en ligne de compte qu'à cause de telle ou telle qualité pratique définie :
Ath., IV, 5 :

> *N'êtes-vous pas ici sur la montagne sainte*
> *Où le père des Juifs sur son fils innocent*
> *Leva sans murmurer* UN *bras obéissant?*

Le bras d'Abraham fut obéissant, il aurait pu tout aussi bien être désobéissant — le bras en lui-même ne renferme rien d'important que cette obéissance. Ce n'est pas le bras d'Abraham, SON bras (individuel), mais un bras (quelconque) doté de la fonction d'obéissance[7]. De même :
V, 2 :

> *Voulez-vous que d'impurs assassins...*
> *Viennent...*
> *...portant sur notre arche* UNE *main téméraire,*
> *De votre propre sang souiller le sanctuaire*[8]*?*

Sous la rubrique de la désindividualisation, nous placerons encore les expressions impersonnelles comme :

Andr., I, 4 :

> *Eh quoi ! votre courroux n'a-t-il pas eu son cours?*
> *Peut-*ON *haïr sans cesse? et punit-*ON *toujours?*

Dans cet exemple, le locuteur s'appuie sur une sorte d'usage moral, auquel il désire voir son partenaire se conformer (ON ne peut pas toujours haïr, par conséquent TOI non plus tu ne dois pas haïr toujours). Mais souvent aussi « on » remplace une tierce personne déterminée :

Phèdre, III, 5 :

> *Quel est l'étrange accueil qu'*ON *fait à votre père,*
> *Mon fils?*

Il s'agit en fait de Phèdre; Thésée voit l'essentiel, à savoir qu'un mauvais accueil lui est réservé chez lui; peu importe provisoirement par qui. De même Phèdre, voyant Œnone revenir trop vite de sa mission auprès d'Hippolyte, s'écrie :

III, 2 :

> *...Mais déjà tu reviens sur tes pas,*
> *Œnone !* ON *me déteste,* ON *ne t'écoute pas !*

Une certaine pudeur, une superstition (ne pas conjurer le destin par des mots!), la conscience d'être soumise à une destinée inéluctable (précisément ne pas être entendue) empêchent Phèdre de prononcer la phrase brutale qu'elle pense : *Hippolyte me déteste, Hippolyte ne t'écoute pas.* Lorsque Pyrrhus s'adresse à Andromaque :

III, 7 :

> *...Madame, demeurez.*
> ON *peut vous rendre encor ce fils que vous pleurez.*
> *Oui,* JE SENS *à regret...,*

on sent que, pour capter l'intérêt de la mère inquiète, il ne lui fait entrevoir d'abord que la restitution du fils, sans insister sur sa propre part de responsabilité *(on peut vous rendre)*, et qu'ensuite seulement il se dévoile, révélant qu'il s'agit de son amour. Il y a ici convergence entre l'art racinien de l'atténuation et la nécessaire réserve du personnage, amant repoussé [9].

La sourdine affaiblissant l'expression directe du sentiment se retrouve dans ce que j'appellerai le DÉMONSTRATIF DE DISTANCE : montrer est en soi le réflexe de tout locuteur, pour attirer l'attention de son partenaire sur un objet ou sur une situation. Racine, lui, a su faire de la *deixis* sensorielle une

indication mentale, introduire un certain éloignement entre le montrant et le montré. Dans un *ce* racinien, nous voyons moins un doigt désignant un objet rapproché qu'un geste vague vers le lointain [10]. D'où cela vient-il ? De ce que Racine fait désigner par ses personnages des objets déjà présents — ce qui est une façon de les éloigner. Quiconque dit « ce fils » au lieu de « votre fils » supprime la chaleur humaine du possessif qui réunit en quelque sorte en UN corps la mère et le fils; le fils devient une personne isolée, séparée de la mère :

Andr., III, 7 :

> *... je viendrai vous prendre*
> *Pour vous mener au temple où* CE *fils doit m'attendre ;*
> *Et là vous me verrez, soumis ou furieux,*
> *Vous couronner, madame, ou le perdre à vos yeux.*

Pyrrhus ne décide pas encore de son attitude à l'égard d'Astyanax : cet enfant ne lui sera quelque chose que si Andromaque se soumet à Pyrrhus, provisoirement il n'est que « ce fils », qu'on peut parfaitement exécuter brutalement. Toute la dureté dont est capable l'amant barbare se résume dans la froide neutralité de ce démonstratif à caractère officiel.

Une confidente est plus encline à voir « objectivement » qu'une héroïne : l'absence de passion est souvent chez Racine la douteuse prérogative des serviteurs :

Phèdre, II, 1 :

> *Je sais de ses* [Hippolyte] *froideurs tout ce que l'on récite ;*
> *Mais j'ai vu près de vous* CE *superbe Hippolyte.*

— cela est presque dit avec des guillemets ironiques (« cet Hippolyte qu'on dit si fier »), seule la sceptique Ismène peut parler ainsi.

Rien d'étonnant que dans le récit du sacrifice d'Isaac, déjà cité, on nous montre Abraham qui

Ath., IV, 5 :

> *Leva sans murmurer un bras obéissant*
> *Et mit sur un bûcher* CE *fruit de sa vieillesse...*
> *Et lui* [à Dieu] *sacrifiant, avec* CE *fils* AIMÉ,
> *Tout l'espoir de sa race, en lui seul renfermé.*

Du fils, on ne nous montre pour ainsi dire que le lien de descendance; l'intimité, l'attachement naturel entre père et fils, sont abolis par le démonstratif de distance : cet Isaac est presque plus *fruit de la vieillesse d'Abraham* que *fils aimé !* Le démonstratif transcende les personnages et les événements. Il

nous transporte au niveau de l'effet supra-humain produit par l'histoire que rapporte l'historiographe Racine [11] :

Ath., I, 1 :

> [Faut-il vous rappeler]
> *...Près de* CE *champ Jézabel immolée,*
> *Sous les pieds des chevaux* CETTE *reine foulée...?*

II, 2 .

> *Nous regardions tous deux* CETTE *reine cruelle.*

Athalie est devenue un objet sur lequel se porte le regard, l'objet d'une contemplation historique, éloigné de nous [12]. Dans la bouche d'un souverain ou d'un diplomate, le démonstratif rend plus tranchante l'insensibilité du grand seigneur, traitant peuples et hommes comme des moyens, des objets politiques :

Baj., I, 2 — Acomat :

> *D'ailleurs un bruit confus, par mes soins confirmé,*
> *Fait croire heureusement à* CE *peuple alarmé*
> *Qu'Amurat le* [Bajazet] *dédaigne...*
> *Surtout qu'il* [Bajazet] *se déclare et se montre lui-même*
> *Et fasse voir* CE *front digne du diadème.*

Le possessif dénoterait une certaine participation *(notre peuple, son front)*, — le démonstratif se cantonne dans une neutralité froide et circonspecte. Lorsque quelqu'un parle de lui-même (de son corps, etc.) par démonstratifs, c'est qu'il se devient lui-même étranger, ce qui peut produire deux effets : sincérité et modestie, ou froide objectivité.

Baj., III, 5 :

> *Mais, hélas ! il* [Bajazet] *peut bien penser avec justice*
> *Que si j'ai pu lui faire un si grand sacrifice,*
> CE CŒUR, *qui de ses jours prend un funeste soin,*
> *L'aime trop pour vouloir en être le témoin.*

Phèdre, IV, 2 :

> *... si tu ne veux qu'un châtiment soudain*
> *T'ajoute aux scélérats qu'a punis* CETTE MAIN.

Ici encore, comme pour l'article indéfini, le démonstratif a une résonance de protestation, d'adjuration, de rhétorique pathétique [13] : « ce cœur qui a tant enduré », « la main qui a tant châtié » : Racine réussit à créer la distance en traduisant à la fois un « mouvement souterrain ».

C'est encore le même effet que produisent les périphrases *en ces lieux* pour *ici*, *ce jour* pour *aujourd'hui*. Ces périphrases ne

sont pas seulement moins usuelles et conventionnelles que la langue quotidienne; elles renferment une certaine idée de distance; le personnage apparaît pour ainsi dire étranger au lieu et au temps indiqués : *ces lieux* (avec le pluriel d'estompement des contours) n'est pas le lieu de séjour évident et perceptible par les sens des personnages de Racine, *ces lieux* est à rattacher à l' « unité de lieu » (qu'on ferait mieux d'appeler : l'inexistence du lieu) dans le théâtre racinien : le palais que montre peut-être le décor n'est pas du tout le séjour véritable des personnages; cela revient à supprimer l'enracinement dans un terrain, voire un *terroir* [14]. On trouve assez rarement *ici* (*Andr.*, III, 4 : *Je ne viens point* ICI, *par de jalouses larmes...*), beaucoup plus fréquentes sont les tournures du type :

II, 2 :

Vous savez qu'en ces lieux mon devoir m'a conduite.

III, 7 :

Je croyais apporter plus de haine en ces lieux

(*ces lieux* est pour ainsi dire devenu le séjour de la haine, avec *ici* cette nuance serait impossible).

V, 3 :

Qui t'amène en des lieux où l'on fuit ta présence?

(raccord direct de la relative possible seulement avec *lieux*).

Baj., I, 1 :

Et depuis quand, seigneur, entre-t-on dans ces lieux
Dont l'accès était même interdit à nos yeux?

(Le sérail, inaccessible et mystérieux!)

Phèdre, III, 5 :

Que vois-je? quelle horreur dans ces lieux répandue
Fait fuir devant mes yeux ma famille éperdue?

(Cf. l'exemple *Andr.*, III, 7.)

IV, 2 :

Prends garde que jamais l'astre qui nous éclaire
Ne te voie en ces lieux mettre un pied téméraire.

(*un pied*... dématérialise la phrase autant que *ces lieux*, expression non sensorielle).

Il est intéressant que Racine ait senti le besoin de remplacer, dans *Phèdre*, *en ces lieux* par l'expression « marine » *sur ces bords*, qui évoque peut-être encore l'espace infini, l'étendue de la mer, sans dessiner de contours précis :

I, 1 :

Depuis que sur ces bords les Dieux ont envoyé
La fille de Minos et de Pasiphaé.

I, 3

Ariane, ma sœur ! de quel amour blessée
Vous mourûtes aux bords où vous fûtes laissée

I

Roi de ces bords heureux, Trézène est son partage

II, 1

Quel charme l'attirait sur ces bords redoutés.

II, 5 :

Aux bords que j'habitais je n'ai pu vous souffrir.

Peut-être l'idée vient-elle du latin *ripa*, qu'on trouve dans ce vers de Virgile :

Evaditque celer ripam irremeabilis undae

repris en français dans le vers :

Et repasser les bords qu'on passe sans retour

(Mesnard, éd. des *Grands Écrivains*, III, p. 330)[15]. Une autre fois, la formule *ces lieux* équivaut à un véritable acte de création : *Phèdre*, I, 1 :

Hé, depuis quand, Seigneur, craignez-vous la PRÉSENCE
De ces paisibles lieux, si chers à votre enfance

— les contemporains ont critiqué cette tournure : « Avez-vous jamais ouï dire que les lieux aient une présence ? » Chez Virgile nous trouvons *devenere locos laetos*, « séjours des bienheureux ».

Plus rare est la périphrase *ce jour* [16] :

Andr., IV, 5 :

...jusqu'à ce jour...

IV, 3 :

...ce jour, il épouse Andromaque...

Baj., II, 1 :

...et je puis, dès ce jour,
Accomplir le dessein qu'a formé mon amour.

II, 5 :

...dès cette journée

Jour (née) ne pouvait pas rendre une extension égale à celle de *en ces lieux*, d'où sa moindre fréquence.

Après le démonstratif de distance, nous nous arrêterons sur LE SI ET LE TANT D'AFFIRMATION FORTE. Un *si* (= « comme il est de fait, comme tu peux constater ») est une façon de prendre l'interlocuteur à témoin : aussi devrait-on en conclure à un effet particulièrement « chaud ». Or c'est l'effet contraire qui semble en ressortir chez Racine : le *si* marque un refroidissement, un affaiblissement, provenant visiblement de l'usage fréquent de cette expression dans les formules (cf. par exemple des débuts de lettre comme *je vous remercie de votre si charmante lettre*, ce qui signifiait à l'origine « Je ne saurais dire combien elle est charmante, elle a dépassé mon attente », etc.). Un vers comme

Phèdre, III, 4 :

Et ne profanez point des transports SI *charmants*

semble presque avoir la « température sentimentale » tiède de tels débuts de lettres. L'expression serait presque plus passionnée sans le *si* qui, en faisant appel à des témoins et à un jugement étranger, fait trop de part à l'entendement [17]. Cf. aussi

Andr., II, 1 :

Le forçant de rompre un nœud SI *solennel,*
Aux yeux de tous les Grecs rendons-le criminel.

II, 6 :

[Ah] *que, finissant là sa haine et nos misères,*
Il ne séparât point des dépouilles SI *chères.*

Baj., I, 3 :

Peut-être en ce moment Amurat en furie
S'approche pour trancher une SI *belle vie.*

Phèdre, II, 5 :

> *Que dis-je? cet aveu que je viens de te faire,*
> *Cet aveu* SI *honteux, le crois-tu volontaire?*

Dans *Britannicus*, VI, 4 : *Seigneur, j'ai tout prévu* POUR UNE MORT SI JUSTE, le *si*, comme l'article indéfini, n'est dans la bouche de Narcisse que la référence hypocrite à une nécessité objective, la justification du meurtre médité par le personnage : « une mort si juste (que celle-ci) ».

Peut-être la répétition du *si*, jointe à la « douceur » du même *si*, renforce-t-elle l'effet affaibli dans :

Baj., II, 1 :

> [Crois-tu que]
> *D'une* SI *douce erreur* SI *longtemps possédée*
> *Je puisse désormais souffrir une autre idée*

— on sent l'inlassable obstination dans une erreur chère au cœur du personnage.

Tant est moins grammaticalisé (à la différence de l'italien *tanto* dans *tante grazie !*, de l'espagnol *tan* dans *¡ cosa tan rara !*), et, par suite, renferme plus de chaleur de sentiment :

Andr., I, 1 :

> *Astyanax, d'Hector jeune et malheureux fils,*
> *Reste de* TANT *de rois sous Troie ensevelis.*

Baj., I, 1 :

> *Quoi ! Roxane, seigneur, qu'Amurat a choisie*
> *Entre* TANT *de beautés dont l'Europe et l'Asie*
> *Dépeuplent leurs États et remplissent sa cour?*

III, 5 :

> *L'auriez-vous cru, Madame, et qu'un* SI *prompt retour*
> *Fît à* TANT *de fureur succéder* TANT *d'amour?*

La grandeur du revirement se manifeste dans la triple *deixis*, qui prend la partenaire *(Madame)* à témoin — mais précisément, dans ce rapprochement entre le savoir du partenaire et du protagoniste, avec référence à l'histoire, c'est-à-dire description, mention objective, il n'y a pas d'expression lyrique du Moi : c'est un effet de sourdine classique. Nous retrouvons là des

réminiscences de l'antiquité, comme Virgile, *Énéide*, I, 9 sq. (les reproches de Junon) :

... TOT *volvere casus*
... TOT *adire labores*
... TANTAENE *animis caelestibus irae?*
(Exemple communiqué par P. Friedländer.)

Racine refrène le chant lyrique du Moi : il aime mettre dans la bouche de ses personnages un IL (ELLE) OBJECTIVANT, en alternance avec le MOI, ses personnages parlent d'eux-mêmes à la troisième personne [18]. Cela est évidemment commode pour la présentation des personnages au public; lorsque Éliacin, proclamé roi, inaugure son nom officiel en l'utilisant lui-même, il établit la continuité entre Éliacin et Joas :
Ath., IV, 4 :

Josabeth
De votre nom, Joas, je puis donc vous nommer.

Joas
JOAS *ne cessera jamais de vous aimer.*

De même Oreste (*Andr.*, I, 1), après avoir ouvert la pièce par ces mots : *Oui, puisque je retrouve un ami si fidèle...*, nous révèle l'identité des deux personnages en scène :

Qui l'eût dit, qu'un rivage à mes vœux si funeste,
*Présenterait d'abord Pylade aux yeux d'*ORESTE?

Mais c'est plus que cela. C'est aussi une référence à la légende par laquelle Oreste est connu. Prononcer ce nom, c'est renvoyer à des faits extérieurs à la pièce, comme le font les *si*, qui présupposent la familiarité du lecteur avec la situation (*ami si fidèle* [entendez comme Pylade], *un rivage à mes vœux si funeste* [comme celui-ci]). En parlant de lui-même, Oreste évoque l'Oreste légendaire, il se voit pour ainsi dire lui-même en personnage de théâtre : il acquiert ainsi une souveraine majesté, une dignité sur laquelle il peut s'appuyer. Il peut même faire usage des *épithètes constantes* que le poète épique accole à ses personnages :
I, 1 :

Je te vis à regret, en cet état funeste,
Prêt à suivre partout le DÉPLORABLE ORESTE [19].

Ce n'est pas par hasard qu'Oreste, poursuivi et se sachant poursuivi par le Destin, se voit lui-même dans l'optique du

destin, que sa conscience de lui-même est à ce point troublée qu'il se sent plus « Oreste » que « Moi » :

II, 2 :

> *...et le destin d'*ORESTE
> *Est de venir sans cesse adorer vos attraits*
> *Et de jurer toujours qu'il n'y viendra jamais...*
> *Mais, de grâce, est-ce à moi que ce discours s'adresse?*
> *Ouvrez vos yeux : songez qu'*ORESTE *est devant vous,*
> ORESTE, *si longtemps l'objet de leur courroux!*

IV, 3 :

> *Ah, Madame! est-il vrai qu'une fois*
> ORESTE *en vous cherchant obéisse à vos lois!*

Chez Oreste, cela pourrait s'expliquer par la démence contre laquelle il se débat. Mais en fait tous les personnages de Racine changent la tunique de Nessus du Moi pour la toge, plus digne, de leur nom propre officiel. Nous avons déjà vu :

> *Captive, toujours triste, importune à* MOI-*même,*
> *Pouvez-vous souhaiter qu'*ANDROMAQUE *vous aime?*

Andromaque, c'est TOUT le personnage de la veuve d'Hector, condensé dans le nom propre, c'est la personnalité d'Andromaque ramassée en une unité, déterminant chaque décision isolée. Quand on s'appelle Andromaque, noblesse oblige : Andromaque se place au niveau du fait général. Elle ne peut que passagèrement et accessoirement être *elle-même*, l'instant d'après il lui faut se ressaisir, retrouver la grandeur, la maîtrise classique [20]. Le nom est en quelque sorte l'impératif catégorique du personnage — mais cet impératif moral a quelque chose de didactique, de réflexif, d'atténuant; il tue le lyrisme. Andromaque se voit comme l'image d'elle-même; cf. III, 8 (c'est Andromaque qui parle) :

> *Peins-toi dans ces horreurs Andromaque éperdue.*

Mais Andromaque n'est pas la seule assujettie à sa dignité, sa rivale Hermione l'est autant :

IV, 3 :

> *Ne vous suffit-il pas que* MA *gloire offensée*
> *Demande une victime à moi seule adressée ;*
> *Qu'*HERMIONE *est le prix d'un tyran opprimé*
> *Que* JE *hais.*

V, 1 :

Eh quoi ! c'est donc MOI *qui l'ordonne?*
Sa mort sera l'effet de l'amour d' HERMIONE.

Cet effacement du Moi objectif produit un effet particulièrement fort lorsque le locuteur se situe en contraste avec d'autres personnages et se nomme comme les autres par son nom propre qui est objectif et froid :

II, 1 — Hermione :

...quel que soit Pyrrhus,
HERMIONE *est sensible, Oreste a des vertus.*

II, 5 — Pyrrhus :

Elle est veuve d'Hector, et je suis fils d'Achille,
Trop de haine sépare Andromaque et PYRRHUS

— la situation est vue avec le regard du narrateur épique; autre exemple :

Phèdre II, 5 — Phèdre :

La veuve de Thésée ose aimer Hippolyte [21] *!*

Racine s'entend d'ailleurs à lever plus ou moins l'incognito majestueux du nom propre; c'est Phèdre qui parle (II, 5) :

Un fil [comme celui d'Ariane] *n'eût point assez*
[*rassuré* VOTRE AMANTE :
Compagne du péril qu'il vous fallait chercher,
MOI-MÊME *devant vous j'aurais voulu marcher.*
Et PHÈDRE *au labyrinthe avec vous descendue*
Se serait avec vous retrouvée, ou perdue.

Phèdre s'est perdue, mais ne veut pas encore s'avouer perdue : chancelant intérieurement entre l'amour-propre et l'abandon à sa passion, elle passe de *votre amante* à *moi-même*, plus précis, pour aboutir à la surprenante évocation de *Phèdre au labyrinthe* (jusqu'ici nous ne connaissions qu'Ariane au labyrinthe!). Mais c'est un son tout différent que rend le nom propre dans la bouche d'Hippolyte, comme s'il se plaçait lui-même en dehors du monde civilisé; il est et demeure le barbare et « rebelle » Hippolyte :

II, 2 :

Tout retrace à mes yeux les charmes que j'évite :
Tout vous livre à l'envi le REBELLE HIPPOLYTE...
Songez que je vous parle une langue étrangère :
Et ne rejetez pas des vœux mal exprimés,
*Qu'*HIPPOLYTE *sans vous n'aurait jamais formés.*

Et c'est l'amour-propre du diplomate accompli qu'on perçoit dans les propos du grand vizir Acomat :

Baj., IV, 7 :

Bajazet vit encor : pourquoi nous étonner?
ACOMAT *de plus loin* A SU [!] *le ramener.*

Plus rarement, les personnages de Racine se voient adresser la parole par leur nom propre (au lieu de *vous*), ce qui est encore un moyen de créer une distance [22] : il y a presque de la moquerie dans les paroles d'Hermione à Oreste :

Andr., IV, 3 :

J'ai voulu vous donner les moyens de me plaire,
Rendre ORESTE *content ; mais enfin je vois bien*
Qu'il veut toujours se plaindre, et ne mériter rien.
PARTEZ...,

plus de respect dans celles d'Abner à Joad :

Ath., I, 1 :

Pensez-vous être saint et juste impunément?
Dès longtemps elle hait cette fermeté rare
Qui rehausse en JOAD *l'éclat de la tiare,*

et une objectivité totale dans la description de l'état d'âme d'Hermione (*Andr.*, I, 1); Pylade s'adresse à Oreste :

Toujours prête à partir et demeurant toujours,
Quelquefois elle appelle ORESTE *à son secours.*

Le dialogue proprement dit s'interrompt; Pylade semble parler d'un Oreste absent.

Je mentionnerai enfin le *montrer*, qui indique un « spectacle » dans le spectacle, qui expose la situation dans son importance historique — comme le rideau s'ouvrant devant Habsbourg agenouillé dans la pièce de Grillparzer *Ottokar* — et qui, chose étrange, n'est pas relevé par Marty-Laveaux à l'article *montrer :*

MONTRER AUX NATIONS [23] [24] [25] *Mithridate détruit.*

Les nations regardent! Mithridate déclare à Monime qu'il veut, même contre son gré :

III, 5 :

...vous PRÉSENTER, *Madame, avec ma foi,*
Tout l'âge et le malheur que je traîne avec moi.

— Rudler écrit à juste titre, p. 135 : « Présenter semble un peu plus majestueux, un peu plus emphatique, un peu plus concret aussi [qu'offrir] » ; je dirais pour ma part que ce mot est imposé par la dignité du souverain.

Un autre facteur de dépersonnalisation du discours est le PLURIEL DE MAJESTÉ : alors que dans le nom propre on perçoit l'obligation catégorique liée à un nom historique ou légendaire, ce pluriel retranche le locuteur derrière une charge exercée pour une collectivité. La plupart du temps, c'est ce pluriel qu'on trouvera dans les décisions, les méditations, les exhortations à soi-même; Racine fait glisser ses personnages du Moi de la personne privée au Nous du « gouvernement », dans un perpétuel va-et-vient : le Moi délibérant se « désintègre » pour ainsi dire en une multitude de personnes, mais peut à tout moment se reformer, se « ressaisir » [26].

Andr., II, 1 :

> *Tu veux que je le fuie? Eh bien ! rien ne m'arrête :*
> *Allons, n'*ENVIONS *plus son indigne conquête...*
> FUYONS... *Mais si l'ingrat rentrait dans son devoir...*
> *S'il venait à mes pieds me demander sa grâce :*
> *Si sous mes lois, Amour, tu pouvais l'engager ;*
> *S'il voulait... Mais l'ingrat ne veut que m'outrager.*
> DEMEURONS *toutefois pour troubler leur fortune ;*
> PRENONS *quelque plaisir à leur être* IMPORTUNE*;*
> *Ou le forçant de rompre un nœud si solennel,*
> *Aux yeux de tous les Grecs* RENDONS-*le criminel.*
> *J'ai déjà sur le fils attiré la colère ;*
> JE VEUX *qu'on vienne encor lui demander la mère.*
> RENDONS-*lui les tourments qu'elle me fait souffrir.*

Tantôt le Moi se découvre, menaçant et dominateur *(je veux qu'...)*, tantôt il se retranche derrière un Nous délibératif, tantôt enfin, derrière le masque officiel, une minuscule lucarne grammaticale laisse entrevoir furtivement le Moi (PRENONS *quelque plaisir à... être* IMPORTUNE). De même :

Baj., IV, 4 :

> *Sur tout ce que* J'*ai vu fermons plutôt les yeux ;*
> LAISSONS *de leur amour la recherche importune :*
> POUSSONS *à bout l'ingrat, et* TENTONS *la fortune :*
> *Voyons si, par* MES *soins sur le trône élevé,*
> *Il osera trahir l'amour qui l'a sauvé,*
> *Et si, de* MES *bienfaits lâchement libérale,*
> *Sa main en osera couronner* MA *rivale.*
> JE *saurai bien toujours retrouver le moment*
> *De punir, s'il le faut, la rivale et l'amant :*

Dans MA *juste fureur observant le perfide,*
JE *saurai le surprendre avec son Atalide...*
Voilà, n'en DOUTONS *point, le parti qu'il faut prendre.*
JE VEUX *tout ignorer.*

On remarque que le possessif de la 1re personne du pluriel est absent : *Andr.*, III, 7 : *Non, ne* RÉVOQUONS *point l'arrêt de* MON *courroux* (alors que les exemples latins montrent le mélange inverse : Catulle : *multa satis* lusi : *non est dea nescia* nostri [Wackernagel, p. 100]) — peut-être un *notre* aurait-il trop effacé le caractère fictif du pluriel et aurait-il suggéré un véritable pluriel ? Brunot (*Hist. d. l. l. fr.*, p. 378) montre que ce pluriel de majesté est purement littéraire, qu'il ne repose pas sur l'usage quotidien et qu'il est loué par les théoriciens (la nuance « délibérative » du pluriel apparaît nettement lorsque le passage du singulier au pluriel est illustré par une phrase comme *Ne* DÉLIBÉRONS *plus,* ALLONS *droit à la mort ; La tristesse* M'*appelle à ce dernier effort).*

Très souvent, Racine dessine derrière ses rois ou ses grands seigneurs LE PAYS SUR LEQUEL ILS RÈGNENT, mais seulement en tant que puissance incarnée dans le roi; on pourrait parler d'un PAYS DE MAJESTÉ : le pays est à la fois élévation et objectivation de la personne, comme le pluriel de majesté; ce n'est pas pour rien que Mesnard (éd. *Gr. Écr.*, III, p. XXXIV) cite *Bérénice :*

Dans l'Orient désert quel devint mon ennui !
Je demeurai longtemps errant dans Césarée,
LIEUX CHARMANTS *où mon cœur vous avait adorée.*

« LIEUX CHARMANTS n'est pas un trait moins exquis que l'Orient désert. »

Andr., I, 2 : Pyrrhus achève une tirade assez longue par ce vers formant pointe :

L'ÉPIRE *sauvera ce que* TROIE *a sauvé,*

c'est-à-dire « moi, Pyrrhus, je sauverai ce que les Troyens ont sauvé de Troie »; le roi s'identifie à son pays (cf. chez Shakespeare *La France* = « Le roi de France »).

III, 5 — Céphise :

Un regard [d'Andromaque] *confondrait Hermione* ET LA GRÈCE.

Du fait même de l'unité de lieu, peut-on dire, le spectateur se représentera facilement des espaces immenses. Notre imagination nous suggère de vastes étendues, non seulement lorsque Antiochus dit *(Bérénice) : Dans l'Orient désert quel devint mon*

ennui, mais aussi lorsqu'un pays (ou toute autre entité géographique) devient témoin d'une action :

Andr., II, 2 :

> *Pensez-vous avoir seul éprouvé des alarmes ;*
> *Que* L'ÉPIRE *jamais n'ait* VU *couler mes larmes ?*

Ath., II, 5 :

> *Le* JOURDAIN *ne* VOIT *plus l'Arabe vagabond,*
> *Ni l'altier Philistin, par d'éternels ravages,*
> *Comme au temps de vos rois désoler ses rivages.*

Fubini, dans *La Cultura*, 4, 67, a bien vu ce procédé racinien : évoquer, par un nom de pays, l'infinité de l'espace entourant un personnage :

« LE PONT *vous reconnaît dès longtemps pour sa reine.* Tutto il verso è nella prima e nell'ultima parola, *Le Pont* e *reine :* sulle terre d'Oriente si profila la figura della soave regina. Fedra non dice : Rividi Ippolito in Atene, ma :

> ATHÈNES *me montra mon superbe ennemi.*

« L'immagine del giovane bellissimo si distacca per lei e per il lettore sullo sfondo luminoso della città immortale. »

Et même, Racine n'a pas peur de placer l'Univers en arrière-plan de ses personnages :

Britannicus :

> *Avec* TOUT L'UNIVERS *j'honorais vos vertus.*

« L'Univers est spectateur ! » Ou encore, le vers final de *Mithridate*, qui appelle le monde entier à la vengeance :

> *Ah ! Madame, unissons nos douleurs,*
> *Et par tout l'univers cherchons-lui des vengeurs.*

Le passage de l'individuel à l'universel ne peut s'exprimer mieux que par la PERSONNIFICATION DES ABSTRAITS, mis à la place des personnages : Racine fait pour ainsi dire agir non ses personnages, mais des forces abstraites qui meuvent et innervent les personnages [27]. Ce procédé, que les Allemands connaissent par les vers « *Zu Aachen in seiner Kaiserpracht sass König Rudolfs heil'ge Macht* », se retrouve dans toutes les pages de Racine ; par exemple :

Andr., I, 1 — Hermione :

> *Semble de son amant dédaigner* L'INCONSTANCE
> *Et croit que, trop heureux de fléchir sa* RIGUEUR,
> *Il la viendra presser de reprendre son cœur.*

L'expression s'écarte des données immédiates (qui seraient : « Hermione dédaigne son amant inconstant », « heureux de LA fléchir ») et renferme une sorte de justification générale : *H. dédaigne l'inconstant parce qu'il faut dédaigner l'inconstance*, etc. Il s'agit d'une attitude à l'égard non plus d'un homme, mais d'une qualité humaine.

III, 6 :

> *Ah ! seigneur ! vous entendiez assez*
> DES SOUPIRS *qui* CRAIGNAIENT *de* SE VOIR *repoussés.*
> *Pardonnez à* L'ÉCLAT *d'une illustre* FORTUNE
> *Ce reste de* FIERTÉ *qui* CRAINT *d'être importune.*

Même dans cette scène où elle rassemble toute sa maîtrise de soi pour être conciliante avec Pyrrhus, Andromaque ne lui permet en quelque sorte aucun pas vers elle : la volonté de Pyrrhus ne peut que venir se briser sur les murs des abstraits personnifiés *(éclat, fortune, fierté)* : ce n'est pas Andromaque qui *craint d'être importune*, mais seulement sa fierté, ce n'est pas elle qui demande pardon, mais l'éclat de sa destinée. Et même ses comportements humains, les soupirs (noter qu'elle ne dit pas « mes soupirs », cf. plus haut) sont mis au rang des abstraits, puis personnifiés par *craignaient de se voir repoussés*. De même, dans les vers ci-dessous, Phèdre n'est pas dépeinte comme une femme en proie à la souffrance ; il y a en elle différentes passions qui agissent pour elles (de même qu'Œnone, la nourrice, même lorsqu'elle agit seule, n'est qu'une incarnation des caprices de Phèdre) :

I, 2 :

> UN DÉSORDRE ÉTERNEL *règne dans son esprit,*
> SON CHAGRIN INQUIET *l'arrache de son lit :*
> *Elle veut voir le jour : et* SA DOULEUR PROFONDE
> *M'ordonne toutefois d'écarter tout le monde.*

Ailleurs, une puissance indéterminée est expressément désignée comme cause d'une action (*Andr.*, II, 2) :

> *Madame, il* [Pyrrhus] *me renvoie : et* QUELQUE AUTRE PUISSANCE
> *Lui fait du fils d'Hector embrasser la défense.*

donc, ce n'est pas « il défend le fils d'Hector », mais « une puissance (obscure) lui fait prendre la défense ».

On aboutit à tout un cérémonial de périphrases où les personnages se diluent dans l'abstraction :
Andr., I, 3 :

Oui, MES VŒUX *ont trop loin poussé leur violence*
Pour ne plus s'arrêter que dans l'indifférence :

III, 6 :

Sa grâce à VOS DÉSIRS *pouvait être accordée :*
Mais VOUS *ne l'avez pas seulement demandée.*

(Le premier vers aurait aussi bien pu avoir *vous* que le second.)
Baj., I, 1 :

Il se souvient toujours que SON [du sultan] INIMITIÉ
Voulut de ce grand corps [les Janissaires] *retrancher la moitié.*

I, 1 :

Quoi ! tu crois, cher Osmin, que ma gloire passée
Flatte encore LEUR VALEUR [des Janissaires] *et vit dans leur pensée?*

Phèdre, II, 2 :

Je crois que VOTRE HAINE, *épargnant ses vertus,*
Écoute sans regret ces noms qui lui sont dus.

Ath., I, 1 :

Cependant je rends grâce AU ZÈLE OFFICIEUX
Qui sur tous mes périls vous fait ouvrir les yeux.

III, 5 :

Josabeth livrerait même sa propre vie
S'il fallait que sa [d'Éliacin] *vie à* SA [de Josabeth] SINCÉRITÉ
Coûtât le moindre mot contre la vérité.

Les modèles antiques ne manquent pas : un *divum inclementia* de Virgile est devenu chez Racine *(Iphig.) pour fléchir l'inclémence des Dieux*, cf. Mesnard (éd. *Gr. Écr.*, III, p. 60). Cicéron dit : *suffragiis offendebatur saepe* EORUM VOLUNTAS (Nägelsbach, p. 138). On trouve des périphrases encore plus « volumineuses » dans la latinité « d'argent », ainsi *ubertas lactei roris* au lieu du « lait maternel » (Stolz-Schmalz, p. 668).

On sait que les titres modernes comme *Votre Majesté*, *Excellence*, *Éminence*, se sont formés sur le même modèle que ci-dessus *leur valeur :* un abstrait (laudatif) prend la place de la

personnalité concrète; mais nous y retrouvons aussi la personnification, comme dans les tournures abstraites de Racine : ces formules ne sont plus tout à fait abstraites, elles s'acheminent vers la désignation d'une personne [28]. Nous avons ici encore affaire à une de ces formes intermédiaires entre l'appellation personnelle et officielle, qui ne sont pas encore figées dans le brillant inanimé d'une formule, mais qui harnachent l'âme des personnages d'un caparaçon d'inapprochabilité abstraite.

Même un lieu ou un jour peut apparaître comme l'auteur d'une action, sans qu'il soit possible de supposer vraiment une action de ces simples témoins : ce n'est pas « la faute » du jour, du lieu, s'il se passe telle ou telle chose, mais cela se passe un jour déterminé, en un lieu déterminé. Dans l'antiquité, qui connaissait des divinités de lieux et des divinités pour les jours et les heures, la personnification des indications de lieux et des repères temporels correspondait à une idée vivante; à l'époque de Racine, on ne peut y voir qu'une abstraction, presque une formule, tout au plus le pâle reflet d'un destin impénétrable au simple mortel :

Andr., I, 1 :

> *Qui l'eût dit, qu'*UN RIVAGE *à mes vœux si funeste*
> *Présenterait d'abord Pylade aux yeux d'Oreste?*

Ath., I, 1 :

> LE JOUR *qui de leurs rois vit éteindre la race*
> *Éteignit tout le feu de leur antique audace.*

(Cf. plus haut les passages où l'Épire, le Jourdain sont témoins des actions.)

Racine va souvent jusqu'à la personnification des forces du destin, mais en général, quand il fait du destin l'auteur de l'action, il le fait sans appuyer : la personnification ne va pas jusqu'à la formalisation complète.

Mithr., III, 5 :

> *Jusqu'ici* LA FORTUNE ET LA VICTOIRE MÊMES
> *Cachaient mes cheveux blancs sous trente diadèmes.*

Le *mêmes* indique le caractère mythique de ces puissances (Rudler, p. 138 : « *Mêmes :* en personne : prenaient soin de. Emploi tout latin [*ipsae*] »). Cf. [un naufrage] *Que Rome et quarante ans ont à peine achevé.*

Nous avons déjà vu avec *soupirs*, *désirs*, etc., quelques-uns de ces PLURIELS QUI ESTOMPENT LES CONTOURS (cf. Marty-Laveaux, p. LXXXV sq.), empêchant une détermination trop nette

de l'attitude des personnages. On connaît bien les pluriels typiques de Racine comme *amours, fureurs, flammes ;* cf. par exemple :
Baj., I, 4 :

N'allez point par vos PLEURS *déclarer* VOS AMOURS

Phèdre, IV, 3 :

Je connais mes FUREURS, *je les rappelle toutes,*

mais même d'autres états d'âme peuvent s'exprimer par un pluriel indéfini :
Andr., II, 1 :

[L'ingrate]
Apprend donc tour à tour à souffrir des MÉPRIS

II, 1 :

... Dissipez ces indignes ALARMES *!*

II, 1 :

Dans SES RETARDEMENTS *si Pyrrhus persévère*

(au lieu de simplement *son retard*, qui ne pourrait pas être mis au pluriel vague comme l'abstrait *retardement*) [29].
II, 2 :

LES REFUS *de Pyrrhus m'ont assez dégagé.*

III, 8 :

TOUS NOS RESSENTIMENTS *lui seraient asservis.*

Ath., I, 1 :

[Je tremble qu'Athalie]
N'achève enfin sur vous SES VENGEANCES *funestes*
Et d'un respect forcé ne dépouille LES RESTES.

Lors de l'emploi d'une métaphore ou d'une tournure imagée, le pluriel constitue un affaiblissement du contenu concret : le pluriel vague estompe le contour perceptible de l'image; le XVIII^e^ siècle a critiqué le pluriel dans :

Il n'a plus aspiré qu'à s'ouvrir DES CHEMINS
Pour éviter l'affront de tomber dans leurs mains.

(« un seul chemin tout ouvert suffisait pour éviter l'affront »; G. Truc, *Jean Racine*, p. 285) — mais *un chemin* serait pris au sens propre : on VERRAIT un chemin devant soi, alors qu'il s'agit de « chemin » = « moyen ». De même *soin* serait un souci trop précis, alors que le pluriel *soins* est particulièrement étendu et indéfinissable : *(Ath.)* « *Déjà, trompant* SES SOINS, *j'ai su vous rassembler* » (ses soins = « elle ») à côté du sing. *(Phèdre*, II, 5 : « *Aurais-je perdu tout* LE SOIN *de ma gloire?* »). On connaît le passage de *Britannicus :*

> [La fameuse Locuste]
> *A redoublé pour moi* SES SOINS *officieux*

où « ses soins » signifie la confection d'un poison (Brunot, *Hist. d. l. l. fr.*, IV, 621). Truc dit à juste titre (p. 125) : « Les *soins officieux* disent tout sans rien préciser et laissent dans une manière d'ombre la noire besogne. » On voit un obscur grouillement de complices derrière Narcisse debout sur la scène; le petit nombre de personnages du théâtre racinien est compensé par les personnages que l'on DEVINE dans la pénombre.

De même, *charmes* au pluriel fait moins concret que le singulier : « les charmes » — le plus souvent d'une femme — nous font rêver, alors que « son charme » produit l'effet d'une définition [30]. Racine a même employé ce mot dans *Bajazet* à propos d'un homme (Marty-Laveaux, p. XII) — il n'aurait pas pu le faire si le pluriel ne voilait légèrement l'idée du corps.

Par l'emploi du pluriel pour l'expression des états d'âme, le personnage se réduit en outre complètement à ces états d'âme : un *N'allez pas par vos pleurs déclarer vos amours* ne montre plus du personnage que les larmes de l'amour : le pluriel augmente en quelque sorte le domaine des larmes, — UN trait s'étend au détriment de l'ensemble du personnage, qui « n'est plus que larmes ».

L'estompement des contours peut souligner une attitude modeste :

Esther :

> *De* MES FAIBLES ATTRAITS *le Roi parut frappé.*

(On notera aussi la modestie de *parut*.)

D'un autre côté l'extension, la diffusion de la personnalité ne font qu'accroître la distance que le personnage met entre les autres hommes et lui. Le héros racinien peut se perdre dans les innombrables recoins du palais de son âme, aucun censeur, même psychologiquement averti, n'aura l'audace de prétendre : *Nourri dans le sérail, j'en connais les détours.* Rudler a senti que dans le

vers *D'ailleurs mille desseins partagent mes esprits*, aussi bien *mille* que *esprits* sont là « pour grandir Mithridate » — j'ajouterais que cela convient bien à ce politique retors, insaisissable, oriental.

Aux pluriels d'estompement des contours, il faudrait ajouter les MOTS qui remplissent la même fonction. On citera ici des cas comme *sein* ou *flanc* au lieu de *ventre*, cf. Brunot, *Hist. d. l. l. frc.*, IV, 303 (il convient d'ajouter, avec Mesnard, *Gr. Écr.*, III, 75, que *élevé dans son sein* est un latinisme : *gremio ac sinu matris educabatur*). Dans ces expressions, il ne faut pas voir simplement le « mot noble ». Certes il est de bon ton de ne pas être trop précis; mais en plus, le vague et le flou conviennent parfaitement à une poésie axée sur l'âme et l'idée [31]. Même des mots comme *lien*, *hymen*, *courroux* (au lieu de *relation*, *mariage*, *colère*) ne sont pas seulement « plus nobles », « moins réalistes », mais aussi plus vagues que leurs équivalents normaux. *Lit* (dans le vers fameux : *Mit Claude dans mon lit, et Rome à mes genoux*) est considéré par Brunot *(op. cit.)*, sans doute en écho des propos de V. Hugo dans la Préface de *Cromwell* (« ce Claude si brutalement mis dans le lit d'Agrippine »), comme une audace réaliste de Racine; j'y vois au contraire une expression plus vague, plus majestueuse pour « mariage » (comme les Romains disaient *thalamus* ou *torus*) : « le lit du Roi », cette expression d'origine juridique, n'est pas ce meuble bourgeois caché dans l'alcôve, mais — surtout au siècle des Louis — un objet mystique, transfiguré, au même titre que le trône; d'où souvent aussi chez Racine la réunion de *lit* avec *trône* (Marty-Laveaux, à la rubrique *lit*, p. ex. *Baj.* : *A son trône, à son lit daigna m'associer)*. Je ne crois pas non plus que toutes les fameuses « périphrases » raciniennes « voilent de leur noblesse l'expression exacte des objets », comme le pense Brunot : *dans le simple appareil/D'une beauté qu'on vient d'arracher au sommeil* ne signifie pas « exactement » *en chemise* — ne serait-ce que parce que la Romaine ne porte pas une chemise comme les femmes d'aujourd'hui; de même que le costume des personnages romains ne s'ajustait pas au corps comme aujourd'hui, n'était pas aussi découpé en parties distinctes, de même les mots se drapent légèrement, vaguement, sur leur contenu : *le simple appareil...* est plus qu'une chemise, c'est la toilette de nuit — le *mot propre* ne pourrait (qu'on me passe l'image) que lacérer l'érotisme délicat de l'expression racinienne comme un rustaud en rut le ferait d'un voile.

L'insaisissable, l'inexplicable trouvent leur expression tout ensemble claire et vague dans le neutre CE QUE qui ABOLIT

LES LIMITES, quantitatif par nature, et demeurant pourtant imprécis dans l'indication quantitative (cf. pour le latin l'exemple de Sénèque déjà cité, *Médée*, 567 : *incipe Quidquid potest Medea, quidquid non potest*) :

Andr., I, 2 :

L'Épire sauvera CE QUE *Troie a sauvé.*

(Il s'agit en fait d'Astyanax.)

I, 1 :

Il peut, seigneur, il peut, dans ce désordre extrême,
Épouser CE QU'*il hait et perdre* CE QU'*il aime.*

(Il s'agit des deux femmes auxquelles est liée l'âme de Pyrrhus.) Les hommes deviennent ainsi des biens abstraits, idéaux. Cette absence de délimitation a un effet encore plus grand lorsqu'il s'agit du psychique, de l'irrationnel :

Andr., III, 4 :

Vous pouvez sur Pyrrhus CE QUE *j'ai pu sur lui.*

La non-intervention dans une âme étrangère, le maintien de la distance ne sauraient trouver de plus beau moyen pour isoler les personnages de Racine dans leur nimbe de noblesse et de froideur. Un euphémisme, une ambiguïté voilent le contenu menaçant et insinuant du vers de Narcisse (*Brit.*, IV, 4) :

Mais peut-être il [Brit.] *fera ce que vous* [Néron] *n'osez faire* [32].

Le même rôle d'estompement des contours, par absence de délimitation, revient au relatif OÙ, placé après des abstraits pour lesquels on ne saurait concevoir un OÙ strictement local; parmi ces abstraits je compte évidemment CŒUR, qui n'est jamais pris ni comme muscle ni même comme la figure rouge des jeux de cartes :

Andr., III, 4 :

Je ne viens point ici...
Vous envier un cœur qui se rend à vos charmes.
Par une main cruelle, hélas ! j'ai vu percer
LE SEUL OÙ *mes regards prétendaient s'adresser.*

Certes, *percer le cœur* est pris au sens objectif, mais déjà à moitié formalisé. La suite le montre : on ne peut pas y voir le cœur-muscle. Une vision concrète du cœur nous est interdite

par l'expression *s'adresser*, qui n'est pas directement locale — et par ce *où* sans contours, qui suggère une sphère abstraite du cœur.

La mansuétude se lit dans les yeux du roi Assuérus. Racine, dans *Esther*, l'exprime ainsi : « *avec des yeux où régnait la douceur* » ; on voit une mer égale et calme, sur laquelle « règne » le climat paisible de la clémence. Le roi donne lui-même une preuve de cette clémence royale :

> *... avec des yeux où régnait la douceur :*
> *« Soyez reine », dit-il ; et dès ce moment même*
> *De sa main sur mon front posa le diadème.*

Le *où* n'est donc pas encore entièrement formalisé, puisque *régner* ne l'est pas encore. Voici d'autres cas-limites :

II, 2 :

> *... pour avancer cette mort* où *je cours,*

ce n'est pas « la mort à laquelle je cours » : la mort apparaît comme un sombre domaine sans limites.

Phèdre, IV, 6 :

> [Tous ceux qui poussent les princes]
> *... au penchant* où *leur cœur est enclin ;*

là encore, *penchant* est pris au sens propre de pente, et *enclin* renforce l'image d'une surface inclinée; d'un autre côté *enclin* est abstrait, et il nous faut prendre *où* comme un abstrait sans contours. Et maintenant de purs abstraits :

Andr., I, 1 :

> *... cette mélancolie*
> *Où j'ai vu si longtemps votre âme ensevelie.*

IV, 1 :

> *Fais-lui valoir l'hymen où je me suis rangée.*

Phèdre, III, 2 :

> *O toi qui vois la honte où je suis descendue.*

Ath., I. 2 :

> *Joas les touchera par sa noble pudeur*
> *Où semble de son rang reluire la splendeur.*

Ce *où* non délimité se trouve assez souvent derrière des pluriels indéfinis d'abstraits :

Andr., I, 1 :

Parmi les déplaisirs où son âme se noie,
Il s'élève en la mienne une secrète joie.

II, 2 :

Pourquoi donc les chagrins où son âme est plongée?

Parmi les moyens linguistiques qui confèrent aux personnages de Racine leur maintien et leur majesté, tout en assourdissant leurs propos directs, on relève encore les VERBES PHRASÉOLOGIQUES, qui expriment les actions indirectement, leur donnent un support psychologique; l'action est ramenée à ses motifs : une volonté, un droit, un pouvoir, une opinion [33]. Dans l'action, ce qui compte pour Racine n'est pas l' « acte », le « drame », mais le psychique seul. On sent un refus de l'action sur le monde, un repli sur l'intériorité. On pourrait dès lors concevoir qu'une telle place faite à l'âme dans l'expression favorise l'épanchement lyrique. C'est le contraire qui se produit, parce que les verbes *savoir*, *vouloir*, *oser*, *daigner* sont trop marqués de rationalisme : l'attitude des personnages raciniens est dictée par un jugement, un choix. Ce qui est magnifié, c'est leur discernement, leur responsabilité, la souveraineté de leurs résolutions, et non pas la vie de leur âme. Un reste de Corneille dans la langue de Racine [34]! Le plus clair de tous ces verbes est le majestueux *daigner*, à l'origine « tenir pour digne » (cf. lat. : *cui se dignetur iungere Dido*, Virgile) :

Andr., IV, 2 :

Et votre bouche encor, muette à tant d'ennui,
N'a pas DAIGNÉ *s'ouvrir pour se plaindre de lui!*

On notera qu'une partie du corps, la bouche, ne « daigne » pas faire une action : comme cette bouche est mentalisée, et qu'il y a peu de place pour l'âme dans cette action! Le protagoniste est cuirassé de majesté. Dans *Iphigénie* (II, 1) le latin *cui non risere parentes* devient [35] :

Je reçus et je vois le jour que je respire,
Sans que père ni mère ait DAIGNÉ *me sourire.*

(Le destin d'Ériphile est ainsi présenté comme une faute de ses parents.)

Ath., I, 2 — Joas :

> *Et* [Éliacin] *se croit quelque enfant rejeté par sa mère,*
> *A qui j'ai par pitié* DAIGNÉ *servir de père.*

Le grand prêtre se représente les pensées présumées d'Éliacin : mais lui-même est tellement hautain qu'il ne peut prêter à Éliacin d'autre pensée que celle de sa propre condescendance, pour avoir « daigné » le prendre pour enfant — *daigner* est d'ailleurs devenu, dans la mentalité démocratique moderne, une sorte de mot-charge dans la bouche des monarques. Mesnard, p. XL, voit un « costume » de l'époque dans le passage où Iphigénie implore son père avant le sacrifice : DAIGNEZ *m'ouvrir vos bras pour la dernière fois.*

Vouloir en revanche n'a rien de condescendant, mais souligne souvent le « bon plaisir » du monarque :

Andr., IV, 2 :

> *Vous qui sans désespoir ne pouviez endurer*
> *Que Pyrrhus d'un regard la* VOULÛT *honorer...*

VI, 5 :

> *Par mes ambassadeurs mon cœur vous fut promis ;*
> *Loin de les révoquer, je* VOULUS *y souscrire.*

Baj., I, 1 — Osmin :

Car on dit qu'elle seule [Roxane] *a fixé son* [du Sultan Amurat] *amour,*
Et même il a VOULU *que l'heureuse Roxane,*
Avant qu'elle eût un fils, prît le nom de sultane.

Acomat :

> *Il a* FAIT *plus pour elle, Osmin ; il a* VOULU
> *Qu'elle eût dans son absence un pouvoir absolu.*

Dans une situation brutalement physique et violente, *vouloir* apporte une note mentale :

Andr., V, 3 :

> *Je l'ai vu dans leurs mains quelque temps se débattre,*
> *Tout sanglant à leurs coups* VOULOIR *se dérober ;*
> *Mais enfin à l'autel il est allé tomber.*

Le « vouloir » a été « vu » : tout cela est mental.

Phèdre « veut » avoir la fin qu'elle s'est elle-même fixée comme châtiment de sa passion, fin subie en toute conscience (V, 7) :

J'ai VOULU, *devant vous exposant mes remords,*
Par un chemin plus lent descendre chez les morts.

Prétendre ajoute une nuance juridique : ce n'est pas le vouloir qui part du cœur, mais un vouloir rationnellement motivé :
Ath., II, 7 :

A ma table, partout à mes côtés assis,
Je PRÉTENDS *vous traiter comme mon propre fils.*

Andr., III, 4 :

... j'ai vu percer
Le seul [cœur] *où mes regards* PRÉTENDAIENT *s'adresser.*

Tout héros conforme au modèle traditionnel « se vante ». Or dans le milieu chrétien de Racine, où se vanter serait un manquement à l'humilité devant Dieu, *se vanter* + infinitif ne peut plus être autre chose qu'une clause, une formule; aussi cette audace, cette *hybris* antichrétienne doit-elle être nommée et fustigée comme telle par l'addition d'un *oser :*
Phèdre, I, 3 :

Noble et brillant auteur d'une triste famille,
Toi dont ma mère OSAIT SE VANTER *d'être fille,...*
Soleil, je te viens voir pour la dernière fois.

Oser, c'est la volonté ignorant les barrières, cette volonté permise aux grands de ce monde. La tragédie de Phèdre, c'est que ses désirs sont « osés », qu'elle ressent elle-même la dangereuse audace de sa volonté dans sa situation de souveraine :
Phèdre, III, 1 :

Mes fureurs au dehors ont OSÉ *se répandre.*

Elle sent que sa folie a échappé à son contrôle, a « agi » en quelque sorte pour son propre compte; il lui manque seulement le courage d'agir elle-même; aussi est-ce la nourrice, cette « révélation » incarnée des désirs secrets de Phèdre, qui agit pour elle ou lui insuffle le courage d'agir. Ce n'est pas par hasard que le plan diabolique inspiré à Phèdre par la nourrice est à la fois mis en lumière et rationnellement assourdi par un *oser* que souligne encore le rythme :
III, 3 :

Pourquoi donc lui céder une victoire entière :
Vous le craignez : OSEZ *l'accuser la première*
Du crime dont il peut vous charger aujourd'hui.

Et Phèdre atterrée répète : « *Moi, que j'*OSE *opprimer et noircir l'innocence?* » Je reconnais qu'ici ce verbe n'est plus purement phraséologique; il tire sa pleine valeur poétique de la situation : l'audace de l'idée constitue la charnière de la tragédie; et pourtant, un verbe atténué par un auxiliaire modal a toujours quelque chose d'indirect, d'assourdi, que n'aurait pas l'exhortation directe : *accusez-le la première!;* on sent que chez Racine toute action se réfère à la table des valeurs morales, et ne peut se déployer directement et librement.

L'élargissement par *savoir* rend un son d'hyperrationalisme, presque d'intrigue :

Andr., IV, 3 :

> *Je ne m'en cache point : l'ingrat m'avait* SU *plaire.*

IV, 3 :

> *Là* [au temple] *de mon ennemi je* SAURAI *m'approcher;*
> *Je percerai le cœur que je n'ai pu toucher.*

Baj., I, 1 :

> *Mais j'ai plus dignement employé ce loisir :*
> *J'ai* SU *lui préparer des craintes et des veilles.*

I, 2 :

> *Pour moi,* J'AI SU *déjà* PAR MES BRIGUES SECRÈTES
> *Gagner de notre loi les sacrés interprètes.*

I, 3 :

> *J'abandonne l'ingrat, et le laisse rentrer*
> *Dans l'état malheureux d'où je l'ai* SU *tirer.*

(Cf. la même idée exprimée sans élargissement II, 1 : « *Rentre dans le néant dont je t'ai fait sortir* ».)

Mais ce verbe ne se trouve pas seulement dans la bouche d'intrigants comme Acomat, « nourri dans le sérail » (*Baj.*, I, 2) ou de personnages dont leur passion même affine la perspicacité et l'instinct, comme Hermione (*Andr.*, IV, 3) : on le trouve aussi chez Roxane égarée par l'amour (I, 3); il y a dans *savoir* une volonté de se faire valoir, une insistance sur la réussite de celui qui parle, qui excluent du texte tout lyrisme. Aussi *savoir* peut-il se parer d'ironie, exprimer un doute sarcastique sur le succès d'une entreprise :

Andr., III, 8 :

> *Voilà comme Pyrrhus vint s'offrir à ma vue,*
> *Voilà par quels* EXPLOITS *il* SUT *se couronner.*

Pouvoir et ses synonymes transposent l'action dans la sphère de la potentialité ; l'action ainsi transcrite n'est plus à proprement parler réelle, mais simplement possible, envisagée, moins immédiate :

Phèdre, IV, 1 :

> *Puis-je vous demander quel funeste nuage,*
> *Seigneur, a* PU *troubler votre auguste visage...?*

Baj., II, 1 :

> *Oui, je tiens tout de vous : et j'*AVAIS LIEU DE *croire*
> *Que c'était pour vous-même une assez grande gloire.*

Mithr., IV, 4 :

> *Je n'ai point oublié quelle reconnaissance,*
> *Seigneur, m'a* DÛ *ranger sous votre obéissance.*

Par *devoir*, Monime souligne face à Mithridate non seulement sa soumission reconnaissante, mais encore la nécessité de cette soumission reconnaissante — son sentiment ne lui appartient pas, il est recherché, indépendant d'elle. Cette tournure est aussi froide que polie (et c'est bien ce que veut Monime, qui cherche à repousser Mithridate !).

Enfin, *aller* + verbe rend plus essentielle, moins banale, l'action contenue dans le verbe : dans le passage d'*Andromaque* déjà cité :

> *Je l'ai vu dans leurs mains quelques temps se débattre,*
> *Tout sanglant à leurs coups vouloir se dérober,*
> *Mais enfin à l'autel il est* ALLÉ *tomber.*

Il est tombé aurait représenté le simple déroulement de l'action, tandis que *il est allé tomber* confère à l'action quelque chose de plus marquant, de plus impressionnant, de moins immédiat ; on n'entend pour ainsi dire pas la chute d'un corps ; cette chute est bien plus la suite logique d'un processus prévisible (« il voulait d'abord se dérober, mais à la fin il lui a bien fallu tomber ») : voile adoucissant jeté sur une image trop forte.

Andr., IV, 5 :

> *Vous veniez de mon front observer la pâleur,*
> *Pour* ALLER *dans ses bras rire de ma douleur.*

Sans ce verbe *aller*, l'infamie du procédé dénoncé par ces vers serait juste exposée, non critiquée; *aller* ajoute une prise de position du locuteur, qui s'enfonce dans les abîmes d'une âme hostile — *aller* est en soi un verbe qui exprime un déplacement perceptible; Racine le réduit à un mouvement mental, sans s'interdire de jouer sur l'intervalle qui sépare ces deux sens. Dans le cas que voici, l'*aller* phraséologique redevient un mouvement concret du corps — dans l'égarement de la passion :

Andr., IV, 5 :

> *Je ne te retiens plus, sauve-toi de ces lieux ;*
> VA *lui jurer la foi que tu m'avais jurée ;*
> VA *profaner des dieux la majesté sacrée...*
> *Porte au pied des autels ce cœur qui m'abandonne,*
> VA, COURS; *mais crains encor d'y trouver Hermione.*

Va jurer, *va profaner* sont des encouragements ironiques à *jurer* et *profaner*, mais ici *va*, amplifié en *cours*, garde le sens de « va-t'en », « ôte-toi de ma vue » (esquissé déjà, sur un ton seulement plus aristocratique, par « *sauve-toi de ces lieux* »); l'héroïne exige ici une action immédiate, voulue par le paroxysme de la passion [36]. Cf. la transposition inverse, du verbe de mouvement au plan de l'audace spirituelle (*Andr.*, II, 5) :

Pyrrhus :

> *Retournons-y. Je veux la braver à sa vue...*
> ALLONS.

Phœnix :

> ALLEZ, *seigneur, vous jeter à ses pieds :*
> ALLEZ, *en lui jurant que votre âme l'adore,*
> *A de nouveaux mépris l'encourager encore.*

Le *allons* sans arrière-pensée du personnage est attrapé au bond par le confident ironique, qui y met un persiflage sarcastique. En rétablissant ainsi à l'occasion, dans le flot de la passion, le sens original d'un mot, Racine a empêché la formule de se figer en clause de style.

On rattachera à ce qui précède la périphrase avec *voir* : au lieu de *j'ai (il a) fait*, Racine dit souvent *tu m'as (il m'a) vu faire ;* le locuteur ne donne pas l'événement ou l'action (de lui ou d'un autre) comme quelque chose de personnel, mais vu ou reflété par un Toi; expression intégrant certes le partenaire dans le discours, et donc très appropriée au dialogue, expression sociale et, à l'occasion (par le recours au témoignage du partenaire)

rhétorique, sentant le prétoire; mais aussi, expression destinée à refréner le personnel, la chaleur inhérente au vécu.

Andr., I, 1 — Oreste à Pylade :

> *Tu* VIS *naître ma flamme et mes premiers soupirs...*
> *Tu* VIS *mon désespoir, et tu m'as* VU *depuis*
> *Traîner de mers en mers ma chaîne et mes ennuis.*

La répétition de *voir* à elle seule révèle l'importance que le personnage donne à cette « citation de témoin ». Ce *voir* n'est pas entièrement une vue sensorielle, mais un « vécu », ou mieux, à mi-chemin entre « voir » et « vivre [37] »; cf. par exemple les récits à la forme personnelle :

III, 6 :

> *J'*AI VU *mon père mort, et nos murs embrasés ;*
> *J'*AI VU *trancher les jours de ma famille entière,*
> *Et mon époux sanglant traîné sur la poussière,*
> *Son fils seul avec moi, réservé pour les fers.*

Phèdre, V, 6 :

> *J'*AI VU, *seigneur,* J'AI VU *votre malheureux fils*
> *Traîné par les chevaux que sa main a nourris.*

(On peut encore penser au spectacle d'Hector ou d'Hippolyte traînés sanglants dans la poussière, mais déjà le double *j'ai vu* renferme quelque chose comme « voilà ce que mes yeux ont dû voir », « voilà ce que j'ai enduré ».)

Cf. *Phèdre*, V, 6 :

> *... l'intrépide Hippolyte*
> VOIT *voler en éclats tout son char fracassé.*

Mais ailleurs *voir* n'a plus qu'une valeur de formule, mettant tout au plus en relief le caractère exceptionnel du contenu (à peu près comme *aller*) :

Andr., I, 1 :

> *Mais je l'*AI VUE *enfin me confier ses larmes.*

Ce *voir*, plus tout à fait sensoriel et pas encore entièrement mental, est tout à fait dans l'esprit de l'art racinien, assourdi, ni grossièrement matériel ni complètement élevé au-dessus des sens. Encore quelques exemples :

Andr., III, 7 :

> *Et là vous me* VERREZ, *soumis ou furieux,*
> *Vous* COURONNER, *Madame, ou* LE PERDRE *à vos yeux.*

Baj., I, 1 :

Vous les [les janissaires] VERREZ, *soumis*, RAPPORTER *dans Byzance*
*L'*EXEMPLE *d'une aveugle et basse obéissance.*

Le *voir* = « être le vivant spectateur » renferme quelque chose de passif, presque de stoïque : l'homme contemple en quelque sorte son propre destin (cf. Schiller : « Il voit à loisir, admiratif, ses ouvrages sombrer [38] »); rien d'étonnant que *voir* remplace souvent des constructions passives :

Phèdre, III, 1 :

Il a pour tout le sexe une haine fatale.
Je ne me verrai point préférer de rivale.

(= « Aucune rivale ne me sera préférée ».)

Andr., III, 6 :

... Ah ! seigneur, vous entendiez assez
Des soupirs qui craignaient de SE VOIR *repoussés.*

De se voir repoussés = être repoussés ; se voir, employé pour des soupirs, produit une personnification des soupirs (cf. ci-dessus p. 43, et Marty-Laveaux p. xv) et le passif est ainsi dépouillé de son caractère inanimé. La vision elle-même devient un procès passif, mais non inanimé, dans ces vers :

Ath., II, 5 :

Mais de ce souvenir mon âme possédée
A deux fois en dormant revu la même idée ;
Deux fois mes tristes yeux SE SONT VU RETRACER
Ce même enfant toujours tout prêt à me percer.

On peut dire aussi que *voir* est le mot par excellence dans une œuvre conçue pour le θεᾶτρον, c'est-à-dire qu'on doit contempler; c'est aussi pourquoi Racine a si souvent insisté sur le caractère de spectacle inhérent à ses pièces : *Montrer aux nations Mithridate détruit*, etc., cf. ci-dessus, p. 224.

Il est souvent difficile de dire si c'est l'effet personnifiant ou l'effet de formule qui domine :

Andr., I, 1 :

Hermione elle-même A VU *plus de cent fois*
Cet amant irrité revenir sous ses lois.

Hermione est sujet grammatical, alors que, spirituellement parlant, elle est l'objet du retour de son amant; et encore :

I, 1 :

Mais dis-moi de quel œil Hermione peut VOIR
Son hymen différé, ses charmes sans pouvoir.

Souvent *voir* sert à introduire le jugement de témoins plus ou moins nombreux, mais absents de la scène :
I, 2 :

... la Grèce avec douleur
VOUS VOIT *du sang troyen relever le malheur.*

II, 2 :

[Pensez-vous]
*Que l'Épire jamais n'*AIT VU *couler mes larmes !*

Ou alors le « spectacle » est clairement dépeint :
III, 4 :

N'est-ce pas A VOS YEUX *un spectacle assez doux*
Que la venue d'Hector pleurant à vos genoux ?

Je trouve un *entendre* parallèle à ce *voir* dans *Phèdre*, IV, 4 :

Respectez votre sang, j'ose vous en prier :
*Sauvez-moi de l'horreur de l'*ENTENDRE CRIER *;*

La phrase biblique *Vox sanguinis fratris tui clamat ad me de terra* (cf. Des Hons, p. 180) a subi une transposition dans la sphère personnelle du locuteur. Peut-être le *voir* pléonastique est-il une imitation du *videri* des clausules cicéroniennes ? (p. ex. *restat ut de imperatore deligendo dicendum* ESSE VIDEATUR, Stolz-Schmalz, p. 673 ; Laurand, *Études sur Cicéron*, II, 191).

On peut rattacher ici l'EXPRESSION PÉRIPHRASTIQUE DU VERBE, p. ex. *porter ses pas* = « aller », répondant au latin *vestigia (gressus) ferre* (Mesnard, *op. cit.*, p. XXXVII) : l'action d'aller devient une marche majestueuse ; plus elle est digne, moins elle est spontanée ; qu'on se rapporte à l'expression (qui existe en allemand comme en français) *guider ses pas :* comme s'il leur fallait obéir à un ordre du cerveau ; c'est le même registre de pensée. Au XVIII^e siècle, Moncrif (cité par Boulenger-Thérive, *Les soirées du grammaire-club*, p. 165) a déjà proposé comme exemple d'expression classiciste à ne pas imiter : « Cet exemple de cruauté ALLA PORTER LA TERREUR dans tous les esprits » pour « cette cruauté terrifia tous les esprits » ; on voit bien par là que les périphrases en *aller* et le refus du verbe transitif direct

dénotent le même refus de l'action brutale, de l'intervention active, au profit de l'idée, localement imprécise.

Les verbes modaux qui accompagnent le verbe de l'action proprement dite renferment une sorte d'appréciation; l'action réduite à un *devoir*, *vouloir*, *oser*, *prétendre*, est, dans l'instant même où elle est mentionnée, rangée dans une échelle psychologique, jugée. Par ce moyen, la « température » lyrique est maintenue basse. Le même effet « refroidissant », atténuant, se dégage des ADJECTIFS ET DES ADVERBES D'APPRÉCIATION, qui introduisent eux aussi un jugement sur les faits, selon une morale universelle, et qui par là isolent la langue des personnages de leurs impulsions premières : les personnages du théâtre renvoient au-delà d'eux-mêmes à une échelle de valeurs :

Phèdre, I, 1 :

> *Déjà, pour satisfaire à* [39] *votre* JUSTE *crainte* [40],
> *J'ai couru les deux mers...*

Certes, par *juste*, le personnage indique qu'il comprend parfaitement les sentiments de son partenaire; et pourtant *juste*, avec sa valeur générale, étouffe la force lyrique de *crainte*. La considération morale met en péril l'effet esthétique ou plutôt l'effet esthétique reçoit une composante morale. Plus fort encore est ce renvoi au-delà du personnage par *juste*, lorsque le personnage dramatique emploie ce mot à propos de lui-même :

I, 3 — Phèdre :

> *J'ai conçu pour mon crime une* JUSTE *terreur.*

La terreur est pour ainsi dire endiguée, détournée sur la voie morale : elle est désamorcée, dépouillée de sa force dramatique élémentaire.

II, 5 — Phèdre à Hippolyte :

> *Je tremble que sur lui* [le fils de Ph.] *votre* JUSTE *colère*
> *Ne poursuive bientôt une odieuse mère.*

De même :
Baj., IV, 4 :

> *Dans ma* JUSTE *fureur observant le perfide,*
> *Je saurai le surprendre avec son Atalide.*

Le même effet, le même sens s'expriment aussi dans un *avec sujet :*

II, 3 :

> *... je plains* AVEC SUJET
> *Des cœurs dont les bontés trop mal récompensées*
> *M'avaient pris pour objet de toutes leurs pensées.*

La colère est adoucie, délyrisée par la reconnaissance de sa légitimité.

Phèdre, II, 5 :

> *C'est moi, prince, c'est moi dont l'*UTILE *secours*
> *Vous eût du labyrinthe enseigné les détours.*

Cette expression, « utile secours », n'est pas de la part de Phèdre une manifestation d'amour-propre; elle donne seulement à ses propos cette stabilité morale qui contrebalance la confidence trop personnelle, trop passionnée. Par un effet analogue, l'adjectif « heureuse », associé à l'audace, vient neutraliser l'hybris géniale que ce mot renferme en lui-même :

Andr., I, 2 :

> *Et vous avez montré, par une* HEUREUSE *audace,*
> *Que le fils seul d'Achille a pu remplir sa place.*

Phèdre, III, 5 :

> *Assez dans les forêts mon* OISIVE *jeunesse*
> *Sur de* VILS *ennemis a montré son adresse.*
> *Ne pourrai-je, en fuyant un* INDIGNE *repos,*
> *D'un sang plus glorieux teindre mes javelots?*

Certes, Hippolyte condamne du point de vue moral la vie qu'il a jusqu'alors menée; mais en plus, l'abondance des épithètes d'appréciation morale équilibre son discours : sa condamnation de lui-même est si forte qu'il semble être au-dessus de lui-même, ou que par sa bouche c'est l'auteur qui parle.

IV, 2 :

> *D'un mensonge si noir* JUSTEMENT *irrité*
> *Je devrais faire ici parler la vérité.*

Qu'on retire l'adverbe objectivant (et aussi, d'ailleurs, le *si* et le *un*!), et le vers apparaît plus « ressenti » : De ce noir mensonge irrité... L'adverbe a naturellement la même fonction auprès du verbe que l'adjectif auprès du nom, cf. *Baj.*, I, 2 : [un bruit] « *fait croire heureusement à ce peuple alarmé...* ».

Lorsque dans les vers :

Ath., III, 3 :

> *Du Dieu que j'ai quitté l'*IMPORTUNE *mémoire*
> *Jette encore en mon âme un reste de terreur,*
> *Et c'est ce qui redouble et nourrit ma fureur.*

Mathan explique sa fureur par une crainte réprimée (nous dirions aujourd'hui refoulée), cette caractérisation naïve de Mathan par lui-même est en fait l'opinion de l'auteur sur Mathan; aussi le mot *importune* est-il une notation objective. Racine nous suggère que si Mathan est hostile au Dieu des Juifs, c'est seulement parce que le souvenir de son reniement lui est « importun », c'est-à-dire indésirable.

Même le mot *triste* renferme chez Racine une appréciation : *Mithr.*, III, 5 : « *C'est faire à vos beautés un triste sacrifice.* » Rudler cite (*op. cit.*, p. 136) la définition de l'Académie : « *Triste.* Se dit aussi pour dire petit, léger, médiocre, peu considérable. »

On trouve chez Racine des épithètes homériques, qui élèvent esthétiquement le ton de toute la pièce, et qui sont plus épiques que dramatiques — le *déplorable Oreste* d'*Andromaque* a déjà été retraduit en latin par Anatole France, *tristis Orestes*, cf. Des Hons p. 242 ; — ils créent un ordre stable [41] antérieur et supérieur aux personnages (et non issu d'eux), un ordre en vertu duquel certains objets, certains êtres se voient associés à des épithètes bien précises. Il existe dans ce monde une relation indissoluble entre le guide et son amabilité : « *Je me laissai conduire à cet* AIMABLE GUIDE » — ce monde idéal ne connaît pas de guides autres qu'aimables.

On connaît bien le passage :

Ath., II, 5 :

> *... des membres affreux*
> *Que des chiens dévorants se disputaient entre eux*

souvent cité, et encore par Brunot, *Hist. d. l. l. fr.*, IV, 303, pour prouver que Racine n'osait pas employer le mot *chien* SEUL sans l' « adoucir » par l'épithète (mais ne produit-elle pas plutôt un renforcement ?). Mais en III, 5 :

> *Les chiens, à qui son bras a livré Jézabel,...*
> *Déjà sont à ta porte...*

(cf. Marty-Laveaux, p. IX), on a bien *chiens* employé seul. Il faut donc bien admettre que *dévorants* a une fonction précise : replacer *chiens* dans un ordre donné, relier les objets et les êtres à un niveau supérieur.

Un exemple analogue, II, 5 :

Moi-même...
Je l'ai pris [le songe] *pour l'effet d'une* SOMBRE VAPEUR.

— il est vrai que *vapeur* seul, ce mot à la mode, désignant un état corporel (cf. Boileau, *Lutrin*, IX, 40), n'aurait pas été possible. Et même pour la corde du bourreau, Roxane ne trouve pas d'autre expression, dans *Bajazet*, que

... ces NŒUDS INFORTUNÉS
Par qui de ses pareils les jours sont terminés

(*infortunés*, appliqué à un objet, rend à tout le moins cet objet PLUS VIVANT; on ne devrait peut-être pas considérer les périphrases d'objets concrets employées par Racine sous le seul angle de l'artifice précieux; Lytton Strachey a d'ailleurs, dans *Books and Characters*, p. 20, très bien montré que cette périphrase s'insère parfaitement, dans la perspective du drame, dans le discours vindicatif de Roxane). Le mot *avantage*, appartenant à la sphère soit morale, soit commerçante, est clairement assigné à la première par l'épithète *noble* :
Mithr., III, 5 :

Et mon front, dépouillé d'un si NOBLE *avantage...*

Cf. *Baj.*, I, 1 :

Il [Baj.] *vint chercher la guerre au sortir de l'enfance,*
Et même en fit sans moi la NOBLE *expérience.*

II, 1 :

Et par le nœud SACRÉ *d'un* HEUREUX *hyménée,*
Justifiez la foi que je vous ai donnée.

Ce sont là évidemment des épithètes de remplissage, mais qui élèvent en même temps le ton de ce discours pathétique. Ils teintent tous les phénomènes de blanc ou de noir, soulignent la valeur positive ou négative, même lorsque le contexte ne laisse aucun doute sur le jugement porté :
Ath., I, 1 :

Mathan, de nos autels INFÂME *déserteur*
Et de toute vertu ZÉLÉ *persécuteur.*

Phèdre, I, 3 :

Je reconnus Vénus et ses feux REDOUTABLES,
D'un sang qu'elle poursuit tourments inévitables !

Baj., V, 12 :

> *Moi seule j'ai tissé le lien* MALHEUREUX
> *Dont tu viens d'éprouver les* DÉTESTABLES *nœuds.*

Les métaphores contenues dans les substantifs sont complètement dépouillées de leur effet concret, par les adjectifs d'appréciation morale, *feux redoutables*, *détestables nœuds*. Même lorsque les adjectifs ont eux-mêmes une tonalité poétique (comme plus haut *funeste*, *redoutable*) l'appréciation morale refroidit la passion qui s'exprime : même un mot comme *extrême* produit un effet différent de son énoncé littéral. Le fait d'utiliser des qualificatifs excessifs, « extrêmes », prouve que l'on est assez calme pour se référer à une échelle des valeurs : *extrême* n'est pas du vocabulaire des émotions élémentaires, mais celui du calme, et il répand le calme. Il est caractéristique que Racine associe volontiers *extrême* à *désordre*, parce que justement il compose ses pièces sur la base d'une situation sereine, d'un *ordre*, et qu'il bannit le désordre en le nommant :

Andr., I, 1 :

> *Il peut, seigneur, il peut, dans ce* DÉSORDRE EXTRÊME,
> *Épouser ce qu'il hait, et perdre ce qu'il aime.*

(On retrouve dans *Baj.*, II, 3, *dans ce désordre extrême.*) Et avec *funeste :*

Ath., I, 2 :-

> [Je] *venais vous conter ce désordre* FUNESTE.

Peut-être *extrême* et *funeste* servent-ils aussi à ennoblir poétiquement le mot banal de *désordre*. Très souvent, *extrême* accompagne un substantif exprimant un mouvement de l'âme, exorcisant par la parole toutes les « *extremidades* » de la passion (comme on dit en espagnol) : *extrême* devient alors une formule pathétique.

Andr., III, 1 :

> *Modérez donc, seigneur, cette* FUREUR EXTRÊME.

Baj., II, 3 :

> *Seigneur, qu'ai-je entendu? quelle* SURPRISE EXTRÊME!

Le péril apparaît moins périlleux lorsqu'il est qualifié d' « extrême » [42] :

Phèdre, V, 1 :

Quoi ! vous pouvez vous taire en ce PÉRIL EXTRÊME*?*

« Extrême » signifiant un excès, nous ne nous étonnerons pas de voir chez Racine un excès ramené à la juste mesure par un *trop* :

Baj., I, 4 — Roxane :

Ne put voir sans amour ce héros TROP *aimable.*

Certes, le sens est : « ce héros trop aimable [pour qu'elle ne l'aimât point] », mais ce *trop* a quelque chose de modérateur, de convenable, qui réduit l'héroïsme au profit de l' « aimable ». Cette politesse, ce souci des convenances sont encore plus nets dans *trop* lorsque ce mot n'est que la formule destinée à remplacer un *très* ou un *beaucoup* :

III, 2 :

Et soudain à leurs yeux je me suis dérobé,
TROP HEUREUX *d'avoir pu, par un récit fidèle,*
De leur paix, en passant, vous conter la nouvelle.

— politesse et affabilité de messager. De même, insistance de forme sur la grandeur du zèle dans :

IV, 4 :

Et c'est moi qui, du sien [amour] *ministre* TROP *fidèle,*
Semble depuis six mois ne veiller que pour elle.

IV, 7 :

Tu vois combien son cœur [de Roxane], *prêt à le* [Baj.] *protéger,*
A retenu mon bras TROP *prompt à la venger.*

A vrai dire ce *trop*, que nous connaissons par des formules de politesse courantes comme *vous êtes trop aimable* aurait peut-être dû prendre place dans le chapitre sur les formules avec *si* et *tant*. Dans un cas comme (*Baj.*, IV, 5) :

Tandis qu'à mes périls Atalide sensible,
Et TROP DIGNE *du sang qui lui donna le jour,*
Veut me sacrifier jusques à son amour,

on pourrait parfaitement remplacer *trop* par *si*, car en fait un descendant ne peut jamais se montrer « trop » digne de ses pères. Cet adverbe de mesure produit une sorte de froideur.

Mais là encore Racine s'entend à redonner de la profondeur à des tournures formelles; dans les exemples que voici :

Baj., IV, 5 :

> *Lui montrer à la fois, et l'ordre de son frère,*
> *Et de sa trahison ce gage* TROP *sincère* [une lettre].

Ath., IV, 3 :

> *... pardonnez aux larmes*
> *Que m'arrachent pour vous de* TROP JUSTES *alarmes.*

Phèdre, III, 3 :

> *Je tremble qu'un discours,* HÉLAS! TROP VÉRITABLE,
> *Un jour ne leur reproche une mère coupable,*

trop signifie « qui n'est (ne sont) que trop... » (cf. *hélas! trop véritable)*, c'est-à-dire qu'il renferme une protestation contenue contre les faits rapportés et le cours de l'univers, et ce sanglot étouffé rend finalement quand même un son « lyrique »[43].

Racine peut aussi priver de leur effet stabilisant les autres adjectifs d'appréciation, et cela de deux façons : d'abord, par l'emploi de telles épithètes stables même dans les cas où il n'est question que d'une action envisagée pour l'avenir, mais non encore réalisée; ainsi ces épithètes ne sont-elles pas exactes au moment du récit; elles ne seraient exactes que dans le cas où se produirait tel ou tel événement; l'anticipation mentale du fait accompli confère aux épithètes une certaine irréalité :

Baj., I, 1 :

> *Et même il* [le sultan Amurat] *a voulu que l'*HEUREUSE *Roxane*
> *Avant qu'il eût un fils, prît le nom de Sultane.*

Or, dans l'esprit du narrateur, Roxane ne peut être nommée « heureuse » qu'APRÈS la décision du sultan dont il nous parle.

Phèdre, I, 1 :

> *Et moi-même, à mon tour, je me verrais lié* [par amour]
> *Et les dieux jusque-là m'auraient humilié!*
> *Dans mes* LÂCHES *soupirs d'autant plus méprisable...*
> *Ne souviendrait-il plus à mes sens* ÉGARÉS
> *De l'obstacle éternel qui nous a séparés?*

Toute cette période est au conditionnel : Hippolyte ne croit pas encore que l'amour le domine. Les qualificatifs de *lâche* et d'*égaré* qu'il se donne lui-même ne seraient valables

que pour le cas où cette supposition serait vérifiée; et pourtant, dès maintenant, ces épithètes de réprobation définitive chargent l'instant d'une grave inquiétude morale.

V, 1 :

> *Devais-je, en lui faisant un récit* TROP *sincère,*
> *D'une* INDIGNE *rougeur couvrir le front d'un père?*

Cette action indigne, en fait, N'a PAS eu lieu.

II, 5 :

> *...Ne pense pas qu'au moment que je t'aime,*
> *Innocente à mes yeux, je m'approuve moi-même :*
> *Ni que du fol amour qui trouble ma raison*
> *Ma* LÂCHE *complaisance ait nourri le poison.*

Phèdre NE fait PAS preuve envers elle-même de cette lâche complaisance, mais sa déchéance morale fait à nos yeux des progrès si rapides que même cette lâcheté devient pensable.

II, 1 :

> *On craint que de la sœur les flammes* TÉMÉRAIRES
> *Ne raniment un jour la cendre de ses frères.*

Téméraires n'est pas encore vrai au moment où Aricie prononce ces paroles; sœur de six frères, elle pourrait trouver dans son amant un vengeur de ses frères. *Téméraires* est donc employé par Aricie dans le sens de ses ennemis, qui la craignent (discours indirect); ce mot va de pair avec *ne raniment*. Aricie dit en quelque sorte : « on est empli de crainte : plaise au ciel qu'un amour, disent-ils, « téméraire », ne vienne pas un jour ranimer... » L'adjectif d'appréciation est un peu sapé dans sa stabilité, du fait qu'il n'est qu'hypothétique, transposé.

On pourrait aussi voir dans ces adjectifs un mode d'expression par prolepse consécutive; *les flammes téméraires* sont « les flammes qu'il faudrait alors nommer téméraires »; le locuteur s'immisce d'avance, en juge et en interprète, dans l'opinion que devra se former l'auditeur. Quand Victor Hugo, à propos des vers d'*Iphigénie :*

> *... et la rame inutile*
> *Fatigua vainement une mer immobile*

fait cette remarque : « C'est justement quand la mer est immobile que la rame est utile » (Mesnard, *op. cit.*, p. XLII), c'est qu'il a vu à tort dans *inutile* une épithète descriptive, alors que c'est un exemple de ce que j'ai nommé prolepse consécutive, où une conséquence est anticipée : « la rame qui devient inutile

[quand on la manie en vain] ». Ce qui répugnait à V. Hugo, c'est le jugement rationnel contenu dans cette expression.

Le deuxième moyen pour spiritualiser les épithètes objectivantes est l'idéalisation des objets. Je me contenterai de mentionner deux passages célèbres de *Phèdre*, I, 3 :

Que ces VAINS *ornements, que ces voiles me pèsent !*

— on souligne toujours ici que Racine note même les sensations corporelles de ses héroïnes (cf. surtout la suite :

Quelle importune main, en formant tous ces nœuds,
A pris soin sur mon front d'assembler mes cheveux?

où s'exprime même la lassitude de devoir porter une chevelure ordonnée!); pour ma part, je vois encore plus nettement l'idéalisation des ornements féminins en *voiles* immatériels, et même leur condamnation au nom de la vanité des choses terrestres : *vain* est une épithète essentiellement morale appliquée aux ornements. Nous retrouvons la même idéalisation de la poussière en I, 3 :

Quand pourrai-je, au travers d'une NOBLE *poussière,*
Suivre de l'œil un char fuyant dans la carrière?

Il faut entendre : « la poussière, dans laquelle le noble cocher peut faire ses preuves », et nous sommes en présence d'une hypallage à l'antique comme en beaucoup d'autres passages (cf. aussi Marty-Laveaux, p. LXXX) :

Phèdre, I, 1 :

... respecte Thésée
De ses JEUNES ERREURS *désormais revenu.*

I, 1 :

Implacable ennemi des AMOUREUSES LOIS..

II, 1 :

Et s'est montré vivant aux INFERNALES OMBRES.

De même que par *jeunes erreurs* les erreurs apparaissent plus juvéniles, plus humaines que si l'on disait par exemple *erreurs de jeunesse*, de même par *noble poussière*, cette chose qu'est la poussière est rangée dans une échelle de valeurs morales, tout comme l'homme. Anatole France a déjà expliqué

sur quoi repose l'effet du vers de Phèdre : (J'ai voulu) « *Par un* CHEMIN PLUS LENT *descendre vers les morts* » (V, 7) : « Tout ce charme venait du mot *lent*, qui donnait au chemin des morts une sorte de vie mystérieuse, insaisissable, profonde. Il y a en poésie de grandes beautés qui sont en même temps des beautés délicates » (cf. Des Hons, p. 117). La même transposition dans la classe des animés [44] se retrouve dans ces mots situés à la limite entre substantifs et adjectifs, et qu'on pourrait nommer « substantivoïdes », du genre du lat. *exercitus victor* (« l'armée victorieuse » ou « l'armée-vainqueur ») : *peuple adorateur*, *table amie*, *parricides mains*, *fille meurtrière* (Marty-Laveaux, p. LXXIX), qui rendent un effet aussi synthétique, aussi concis que les phrases abrégées : « le peuple qui adore » > « le peuple adorateur ». La condensation est particulièrement forte dans *parricides mains*, où l'antéposition du substantivoïde l'assimile à un ADJECTIF BANAL.

Si le jugement contenu dans les épithètes appréciatives détruit la spontanéité lyrique de l'épanchement des sentiments, cette froideur moraliste se renforce particulièrement lorsque le jugement contenu dans l'épithète est inattendu, parce que normalement incompatible avec le substantif en question : c'est le cas, fréquent chez Racine, de l'OXYMORON, qui produit l'effet de surprise d'une pointe et montre au moins un recul du locuteur par rapport à ses propos. Cet esprit, cette lucidité ne se retrouvent pas chez une personne emportée par la passion [45]. L'oxymoron est d'autant plus tranchant qu'il est prononcé sur un ton plus NATUREL, de même qu'une affirmation faite pour choquer est renforcée par le calme impassible de celui qui la soutient; dans notre cas, cet effet s'obtient par antéposition de l'adjectif :

Andr., II, 5 :

Oui, je bénis, seigneur, L'HEUREUSE CRUAUTÉ...

C'est ici un confident qui porte ce jugement d'une belle désinvolture sur la cruauté; mais Andromaque elle-même ne s'exprime pas autrement :

IV, 1 :

Voilà de mon amour L'INNOCENT STRATAGÈME

— on attendrait ce point de vue chez une personne parlant d'Andromaque plutôt que chez elle-même. Involontairement, on étend cette remarque encore individuelle, on en fait une maxime : l'amour se sert d'innocents stratagèmes. Il y a encore beaucoup d'exemples :

IV, 3 :

Conduisez ou suivez une FUREUR SI BELLE.

(Cf. plus haut le rôle atténuant de *si*.)

IV, 3 :

De mes LÂCHES BONTÉS *mon courage est confus.*

V, 3 :

Voilà de ton amour le DÉTESTABLE FRUIT.

Les Plaideurs, I, 5 :

Ne connaîtrais-tu pas quelque HONNÊTE FAUSSAIRE...

Baj., I, 1 :

... dans une ville
Il me laisse employer un POUVOIR INUTILE.

II, 3 :

Peut-être je saurai, dans ce désordre extrême,
Par un BEAU DÉSESPOIR *me secourir moi-même.*

(« beau désespoir » : cela rend presque le son du cabotinage, de l'exhibitionnisme [46], mais Racine, qui ne fait que reprendre un passage fameux de Corneille, y voit sûrement une appréciation objective : « un désespoir pour ainsi dire romain, menant à des actions héroïques »).

II, 5 :

Vos pleurs vous trahiraient : cachez-les à ses yeux
Et ne prolongez point de DANGEREUX ADIEUX.

(Une situation complexe est ramassée dans l'étonnante association *de dangereux adieux*, qui met clairement en lumière l'inopportunité d'adieux attendrissants dans les circonstances données.)

III, 1 :

Ce cœur, qui de ses jours prend un FUNESTE SOIN,
L'aime trop pour vouloir en être le témoin.

IV, 5 :

Libre des soins cruels où j'allais m'engager,
Ma TRANQUILLE FUREUR *n'a plus qu'à se venger.*

Iphigénie, I, 1 :

... *Chatouillaient de mon cœur l'*ORGUEILLEUSE FAIBLESSE.

Phèdre, II, 1 :

Je rendais souvent grâce à l'injuste Thésée
*Dont l'*HEUREUSE RIGUEUR *secondait mes mépris.*

IV, 6 :

Je n'osais dans mes pleurs me noyer à loisir,
Je goûtais en tremblant ce FUNESTE PLAISIR.

Ath., I, 2 :

Les temps sont accomplis, princesse, il faut parler,
Et votre HEUREUX LARCIN *ne se peut plus celer.*

IV, 3 :

Loin du trône nourri, de ce FATAL HONNEUR,
Hélas ! vous ignorez le charme empoisonneur.

IV, 3 :

[ces fameux lévites qui]
de leurs parents SAINTEMENT HOMICIDES,
Consacrèrent leurs mains dans le sang des perfides.

Vossler (p. 134) écrit, à propos de quelques-uns de ces passages d'*Athalie* prononcés par le grand-prêtre Joad (p. ex. I, 2 et IV, 3) : « On n'en saurait douter : l'auteur prête consciemment à Joad la laideur d'une double morale. Ne place-t-il pas dans sa bouche des expressions comme *heureux larcin... saintement homicides?* Les discours ambigus de ce théocrate obstiné, de ce massacreur au service de Dieu, ruissellent de sang et de vengeance, autant que d'humilité et d'amour. On aurait bien tort de le considérer comme un héros selon le cœur de Racine. L'auteur n'a d'ailleurs pas voulu non plus le rapetisser, le rendre suspect ou haïssable. Face à ce pur phénomène, il ne peut être question ni d'approbation, ni de réprobation. » Ce « double éclairage » du phénomène ne s'observe toutefois pas chez le seul grand prêtre Joad, et pas seulement dans *Athalie* (du reste, dans cette pièce, il est dit de Dieu même qu'il est FIDÈLE *en toutes ses* MENACES!), mais chez tous les héros raciniens, comme le montrent tous mes exemples. D'ailleurs Des Hons, *op. cit.*, p. 185, donne lui aussi une série d'exemples avec cette remarque : « Tous les commentateurs de Racine signalent comme hardiesses lui appartenant en propre ou, du moins, caractéristiques de sa manière, certaines alliances de mots formant entre eux antithèses

ou accouplées contrairement à l'usage, telles que *Instruire dans l'ignorance* [*Brit.*], *entendre un regard* [*Brit.*], *boire la joie* [*Esther*], *funeste bienfait* [*Phèdre*], *tranquille fureur* [*Baj.*], *saintement homicide* [*Ath.*] » (cf. aussi Marty-Laveaux, p. xv sq.). Je crois que ces oxymorons sont essentiels à la tragédie de Racine : leur but est de nous montrer, par l'exemple des délices et des tourments de la passion, les antinomies dans lesquelles s'enferment les hommes ; le vers de Phèdre : JE GOÛTAIS EN TREMBLANT CE FUNESTE PLAISIR, composé de deux de ces oppositions paradoxales, est caractéristique des joies inquiètes auxquelles aboutit la passion de l'héroïne, mais aussi de tout héros racinien. Racine voit la passion de Phèdre sous un double éclairage : celui de la *sym-pathie*, et celui de l'appréciation selon des critères moraux immuables, exactement comme il voit dans Joad le théocrate PASSIONNÉ, qui a recours dans sa passion à des stratagèmes loin d'être innocents, et qui justifie les larcins « heureux », c'est-à-dire agréables à Dieu, et le « saint homicide ». Dans la tragédie d'*Athalie*, le paradoxe de la passion est seulement appliqué au service le plus élevé en ce monde, le service de Dieu, et c'est CETTE hardiesse qui fait l'extraordinaire grandeur du croyant Racine : son objectivité même dans la représentation des actions au service de Dieu; il a vu l'imperfection humaine jusque dans la soumission de l'homme à Dieu. Les oxymorons qui se retrouvent dans toute l'œuvre dramatique de Racine sont les reflets stylistiques d'une observation de l'homme sur le double registre du sentiment et de l'appréciation, de la connaissance douloureuse des contradictions entre « être » et « devoir ». Mais l'empiétement du devoir sur les expressions de l'être atténue leur force. Par leur acuité, leur tranchant, les oxymorons attaquent inévitablement l'effet lyrique immédiat des vers [47].

L'*oxymoron* a quelque chose de trop élaboré, de trop mis en forme, il dénote trop d'ingéniosité pétrarquisante pour avoir une résonance affective. On peut en dire autant des ANTITHÈSES, si fréquentes chez Racine, et qui ont le même rôle de fixation d'une antinomie (cf. dans le vers de Sénèque, *Médée*, 503, cité plus haut : *Tibi* INNOCENS *sit quisquis est pro te* NOCENS ?) :

Andr., I, 1 :

> TOUJOURS PRÊTE A PARTIR, *et* DEMEURANT TOUJOURS,
> *Quelquefois elle* [Hermione] *appelle Oreste à son secours.*

II, 2 — Hermione :

> *Tel est mon partage funeste :*
> LE CŒUR *est pour* PYRRHUS, *et les* VŒUX *pour* ORESTE.

IV, 3 — Hermione :

Et tout ingrat qu'il [Pyrrhus] *est, il me sera plus doux*
De MOURIR *avec* LUI *que de* VIVRE *avec* VOUS.

Mesnard a donc tort, à mon avis, d'écrire dans son *Étude sur le style de Racine*, p. XXVIII : « Rarement y [dans *Andromaque*] trouve-t-on un vers où l'artifice ne soit pas assez caché, comme celui-ci peut-être :

Hector tomba sous lui, Troie expira sous vous (vers 148). »

(Fubini parle lui aussi, dans *La Cultura*, d'expressions « che sentono ancora la retorica scolastica ».) En fait, de telles expressions sont tout à fait courantes chez Racine :

Baj., I, 4 — Atalide :

Mon unique ESPÉRANCE *est dans mon* DÉSESPOIR.

(On connaît le sonnet d'Oronte dans *Le Misanthrope* de Molière !)

III, 5 — Roxane :

L'auriez-vous cru, Madame, et qu'un si prompt retour
Fît à TANT DE FUREUR *succéder* TANT D'AMOUR ?

Phèdre, II, 1 — Aricie :

Mais de faire FLÉCHIR *un courage* INFLEXIBLE,
De porter la DOULEUR *dans une âme* INSENSIBLE,
D'enchaîner un CAPTIF *de ses fers* ÉTONNÉ,
Contre un JOUG *qui lui* PLAÎT VAINEMENT MUTINÉ,
C'est là ce que je veux, c'est là ce qui m'irrite.

II, 2 — Hippolyte :

PRÉSENTE, *je vous* FUIS, ABSENTE, *je vous* TROUVE[48]...
D'un cœur qui S'OFFRE A VOUS *quel* FAROUCHE *entretien !*
Quel étrange captif pour un si beau lien !

II, 5 — Phèdre :

De quoi m'ont profité mes inutiles soins?
Tu me HAÏSSAIS PLUS, *je* NE T'AIMAIS PAS MOINS.

III, 1 — Œnone :

Vous l'osâtes BANNIR, *vous n'osez* L'ÉVITER?

IV, 5 — Phèdre :

> *Hippolyte est* SENSIBLE, *et* NE SENT RIEN *pour moi !*

Ath., II, 3 — Athalie :

> *Heureuse si je puis trouver par son secours*
> *Cette paix que* JE CHERCHE, *et qui* ME FUIT *toujours.*

II, 5 — Athalie :

> *Je l'*ÉVITE PARTOUT, PARTOUT *il me* POURSUIT [le songe].

IV, 3 — Joad :

> *Bientôt ils vous diront que les plus saintes lois,*
> MAÎTRESSES *du vil* PEUPLE, OBÉISSENT *aux* ROIS.

V, 2 :

> [Athalie avait]
> *Chargé d'*INDIGNES FERS *vos* GÉNÉREUSES MAINS.

Dans la plupart des cas, il s'agit de révéler l'absurdité d'une passion ou d'un aveuglement [49] ; les personnages d'Hermione, Roxane, Aricie, Phèdre, Athalie, d'Hippolyte et du roi Joas s'offrent à nos yeux avec leurs problèmes et leurs contradictions ; rien d'étonnant que ce soient surtout les personnages féminins, qu'on dit perpétuellement contradictoires, qui soient représentés par antithèses. Mais l'image antithétique ainsi donnée fait appel à l'intellect et à la raison, rétablit la suprématie de l'entendement. Un partage aussi tranché que celui du vers : *Le cœur est pour Pyrrhus, et les vœux pour Oreste,* surprend, quand on songe à la complexité des opérations du cœur humain ; l'attitude paradoxale d'une Aricie, qui veut accomplir l'impossible *(fléchir un courage inflexible* [50]*)*, a été à juste titre soupçonnée de receler une coquetterie consciente. Les antithèses trahissent un manque d'équilibre, d'harmonie ; l'opposition n'est pas aplanie, l'absurdité garde son acuité : le sentiment s'analyse lui-même au lieu de s'épancher uniment. L'absence de logique du sentiment est démasquée dans le miroir de l'entendement [51]. Le cœur partagé se définit lui-même. Rien d'étonnant que les deux moitiés d'un alexandrin déroulent à gauche et à droite les moitiés d'un Moi *(fît à tant de fureur/succéder tant d'amour)*. Toutefois cet assemblage d'éléments antinomiques par le joint du langage (*tant — tant ; vous l'osâtes — vous n'osez,* etc.) entraîne non pas l'intégration, mais le maintien

d'une situation déséquilibrée, dont l'absurdité est mise en évidence. Peut-être le trait poétique de ces phrases jointes est-il le *et*, qui exprime d'une façon contenue l'association définitive et sans issue de deux faits dont l'association est intolérable *(Hippolyte est sensible,* ET *ne sent rien pour moi ! ; Le cœur est pour Pyrrhus,* ET *les vœux pour Oreste) ;* les cas d'asyndète, avec leur juxtaposition brusque de faits inconciliables, me semblent exprimer plus rationnellement la constatation de l'illogisme *(Vous l'osâtes bannir, vous n'osez l'éviter ; Tu me haïssais plus, je ne t'aimais pas moins).*

Souvent Racine utilise les deux parties d'un vers, ou les deux vers d'un distique, pour décrire une action à deux côtés, une alternative trahissant l'hésitation du Moi, ou du moins son tiraillement entre diverses impulsions. L'effet est particulièrement puissant au dernier vers d'un acte; Pyrrhus dispose froidement, sur l'échiquier de son âme, Andromaque et son fils, la femme qu'il recherche et le gage qu'il tient entre ses mains :

ANDROMAQUE *m'attend. Phœnix, garde* SON FILS.

Baj., III, 7 :

BAJAZET INTERDIT ! ATALIDE ÉTONNÉE !

Cf. III, 8 :

OBSERVONS BAJAZET ; ÉTONNONS ATALIDE ;
ET COURONNONS L'AMANT, OU PERDONS LE PERFIDE.

III, 8 :

Quel est mon empereur ? Bajazet ? Amurat ?
J'ai trahi l'un ; mais l'autre est peut-être un ingrat.

V, 6 :

J'aurai soin de MA MORT ; *prenez soin de* SA VIE.

Phèdre, I, 5 :

Sa mort vous laisse un fils à qui vous vous devez.
ESCLAVE *s'il vous* PERD, *et* ROI *si vous* VIVEZ.

L'alternative du désespoir :

Andr., I, 1 — Oreste :

> *J'aime, je viens chercher Hermione en ces lieux,*
> *La fléchir, l'enlever ou* MOURIR A SES YEUX.

III, 4 — Pyrrhus :

> *Et là vous me verrez,* SOUMIS OU FURIEUX,
> VOUS COURONNER, *Madame, ou* LE PERDRE *à vos yeux.*

Phèdre, II, 5 — Phèdre :

> *Et Phèdre au labyrinthe avec vous descendue*
> *Se serait avec vous* RETROUVÉE OU PERDUE.

D'autres fois, par une pointe élégante, Racine met en regard deux personnes ou deux groupes :
Andr., I, 4 :

Le sort vous [Andromaque et Hermione] *y voulut l'une et l'autre amener ;*
VOUS, *pour* PORTER DES FERS, ELLE, *pour* EN DONNER...
Et ne dirait-on pas, en voyant, au contraire,
VOS *charmes* TOUT-PUISSANTS, *et* LES SIENS DÉDAIGNÉS,
*Qu'*ELLE *est ici* CAPTIVE, *et que* VOUS *y* RÉGNEZ ?

Ath., IV, 3 :

> ROI, *voilà vos* VENGEURS *contre vos ennemis,*
> PRÊTRES, *voilà le* ROI *que je vous ai promis.*

L'absence de liens entre les groupes confrontés est d'autant plus tranchante que l'association syntaxique des membres antithétiques est plus étroite :
Andr., III, 6 :

> *Finissant là* SA HAINE ET NOS MISÈRES.

IV, 3 :

> *Prenons, en signalant* MON BRAS ET VOTRE NOM,
> *Vous, la place d'Hélène, et moi, d'Agamemnon.*

Baj., II, 1 :

> *Croiront-ils* MES PÉRILS *et* VOS LARMES *sincères ?*

II, 5 :

> *Le ciel* PUNIT MA FEINTE, *et* CONFOND VOTRE ADRESSE.

V, 12 :

[Il faut]
Que ma fidèle main TE VENGE *et* ME PUNISSE.

Phèdre, IV, 1 :

Et plaignant à la fois SON TROUBLE *et* VOS ALARMES.

La rapide opération mentale que ces pronoms et ces possessifs exigent de nous réduit d'autant notre participation affective. Dans le passage d'*Iphigénie* :

Mettons en liberté ma tristesse et leur joie.

Mesnard admire (*op. cit.*, p. XLI) « ces beautés de diction, ces expressions aussi originales que justes » — disons plutôt TROP justes, TROP originales, pour être entièrement poétiques! Le travail mental nécessaire à la dissociation de deux expressions soudées par Racine :

... une loi moins sévère
Mit Claude dans mon lit et Rome à mes genoux

ce travail mental vient troubler le plaisir poétique.

Racine a conçu une variante toute particulière de l'antithèse : celle qui nous ouvre une PERSPECTIVE INSOUPÇONNÉE : l'écoulement du discours nous amène soudain au bord d'un gouffre où nous pouvons jeter des regards d'horreur. Toute l'amplitude de la passion vibrant en tous sens s'ouvre à nous dans un éclair [52] :

Andr., I, 4 — Pyrrhus :

Eh bien, Madame, eh bien, il faut vous obéir :
Il faut vous oublier, OU PLUTÔT VOUS HAÏR.
Oui, mes vœux ont trop loin poussé leur violence
Pour ne plus s'arrêter que dans l'indifférence.

L'auditeur est rassuré par les trois premiers hémistiches. Et soudain l'esprit du roi fait rejaillir ses flammes dans *ou plutôt vous haïr :* lui-même il sent que ce nouveau coup surgi du fond de son âme est inattendu, et il éprouve le besoin de se justifier : *Oui, mes vœux...*

IV, 3 — Hermione :

Ne vous suffit-il pas que ma gloire offensée
Demande une victime à moi-même adressée ;
Qu'Hermione est le prix d'un tyran opprimé ;
Que je le hais ; enfin, seigneur, QUE JE L'AIMAI.

La haine se retourne subitement : haine — amour [53]. (Plus loin : *S'il ne meurt aujourd'hui, je puis l'aimer demain.*)

V, 3 — Hermione (à Oreste, après le meurtre de Pyrrhus) :

> *N'as-tu pas dû cent fois te le faire redire?*
> *Toi-même avant le coup me venir consulter,*
> *Y revenir encore,* OU PLUTÔT M'ÉVITER?

Les mouvements contraires que la passion provoque en Hermione se manifestent par ces reproches contradictoires.

On connaît la fameuse déclaration de Phèdre, où l'inclination pour le fils se trahit à l'improviste dans l'éloge de l'époux, comme si le dieu de l'amour lui-même venait dans cet instant perturber le discours de la reine :

Phèdre, II, 5 :

> *Oui, prince, je languis, je brûle pour Thésée :*
> *Je l'aime...*
> *Mais fidèle, mais fier, et même un peu farouche,*
> *Charmant, jeune, traînant tous les cœurs après soi,*
> *Tel qu'on dépeint nos dieux,* OU TEL QUE JE VOUS VOI.

Phèdre perd le fil dans le dernier hémistiche : avec lui, le regard de la reine, qui avait déjà orné Thésée des qualités du fils (on ressent particulièrement le décalage dans *et même un peu farouche !*) et l'avait peint pareil aux dieux, se fixe sur la personne du jeune homme debout devant elle, s'accroche à lui et le dévore. Toute la scène prend rétrospectivement un nouveau sens après cet écart.

Phèdre, III, 3 — Œnone :

> *... pour sauver votre honneur combattu,*
> *Il faut immoler tout,* ET MÊME LA VERTU.

V, 1 — Hippolyte (à Aricie, qui refuse de fuir avec lui) :

> *Non, non, j'ai trop de soin de votre renommée.*
> *Un plus noble dessein m'amène devant vous :*
> *Fuyez vos ennemis,* ET SUIVEZ VOTRE ÉPOUX.

Le dernier hémistiche, qui contient le second membre de l'antithèse, amène la demande inattendue d'Hippolyte, sa décision de ne pas fuir sans avoir épousé Aricie.

On pourrait comparer les tragédies de Racine à un arc de triomphe de type romain, au dessin symétrique et équilibré, mais où l'architecte aurait ménagé une ouverture latérale donnant sur les abîmes du cœur humain.

Comme dans l'antiquité, et comme aussi déjà chez Corneille, on trouve chez Racine des STICHOMYTHIES : dans un vers en deux parties, chaque hémistiche est dévolu à l'un des deux personnages d'un dialogue; il en résulte un duel oratoire, où les lames des combattants s'entrechoquent avec éclat. Encore ai-je l'impression que Racine a réduit, par rapport à Corneille, le nombre de ces affrontements trop directs d'hémistiches. On trouve rarement des antagonismes de principe comme entre Athalie et Joas (cf. ci-dessous); il s'agit plus souvent de répliques venues du cœur, de rectifications apportées aux propos de l'interlocuteur.

Andr., I, 1 :

Pylade
Vous me trompiez, seigneur.

Oreste
Je me trompais moi-même.

II, 2 :

Hermione
Ah ! ne souhaitez pas le destin de Pyrrhus,
Je vous haïrais trop.

Oreste
Vous m'en aimeriez plus.

Baj., II, 1 :

Bajazet
Mais enfin voulez-vous...

Roxane
Non, je ne veux plus rien.

Phèdre, III, 4 :

Œnone
On vient ; je vois Thésée.

Phèdre
Ah ! je vois Hippolyte,
Dans ses yeux insolents je vois ma perte écrite.

IV, 6 :

Œnone
Ils ne se verront plus.

Phèdre
Ils s'aimeront toujours.

Ath., II, 7

Joas
Moi ! des bienfaits de Dieu je perdrais la mémoire !

Athalie
Non ! je ne vous veux pas contraindre à l'oublier.

Joas
Vous ne le priez point.

Athalie
Vous pourrez le prier.

Joas
Je verrais cependant en invoquer un autre.

Athalie
J'ai mon Dieu que je sers, vous servirez le vôtre :
Ce sont deux puissants dieux.

Joas
Il faut craindre le mien.
Lui seul est Dieu, Madame, et le vôtre n'est rien.

Les deux voix se fondent finalement en un duo musical, les voix de solo se trouvent unies par l'harmonie; il y a aussi des parties de pure musique vocale, les chœurs, par exemple III, 8 :

La première (voix) : *Je vois tout son éclat disparaître à mes yeux.*
La seconde : *Je vois de toutes parts sa clarté répandue.*
La première : *Dans un gouffre profond Sion est descendue.*
La seconde : *Sion a son front dans les cieux.*
La première : *Quel triste abaissement !*
La seconde : *Quelle immortelle gloire !*
La première : *Que de cris de douleur !*
La seconde : *Que de chants de victoire !*

Il est indéniable que Racine, surtout dans ses premières tragédies, a trop sacrifié au plaisir de l'antithèse formelle, c'est-à-dire qu'il trouve du goût à jouer sur les oppositions, comme au temps des pétrarquistes, même dans des cas où ce choix de l'antithèse binaire n'est pas justifié par la nature même d'un

personnage ou d'une scène, par une dualité philosophique ou autre. Une expression comme celle d'Andromaque (III, 6) :

J'ai cru que SA [d'Astyanax] PRISON *deviendrait* SON ASILE,

qui signifie qu'elle avait espéré de Pyrrhus la liberté pour son fils, a déjà le caractère trop formel d'un mot d'esprit, d'une pointe. Le pur pétrarquisme suffit à définir ce vers de *Phèdre*, V, 1 :

Quand je suis tout de feu, d'où vous vient cette glace?

Dans le célèbre récit de Théramène (*Phèdre*, V, 6) on trouve une antithèse plus littéraire que vraiment « sincère » (Marty-Laveaux, p. VI, y trouve « un peu d'emphase ») :

Cependant sur le dos de la PLAINE LIQUIDE
S'élève à gros bouillons une MONTAGNE HUMIDE.

Ce jeu de l'esprit dans l'antithèse nous apparaît particulièrement intolérable lorsqu'elle n'existe que dans la forme, lorsqu'un terme est pris dans deux sens différents, et qu'il y a donc en fait jeu de mots : ayant peut-être aujourd'hui l'habitude de juger le mot trop strictement sur son sens et son contenu, nous refusons notre adhésion à ce jeu sur les mots, vide de sens et de contenu, que nous nommons « précieux »; on a déjà fréquemment recensé les antithèses précieuses chez Racine; en voici quelques exemples (le mot en romain est ambigu, pris aux sens littéral et métaphorique) :

Andr., I, 4 :

BRÛLÉ DE *plus de feux que je n'en* ALLUMAI.

IV, 4 .

Je PERCERAI *le cœur que je n'ai pu* TOUCHER.

Phèdre, II, 1 :

On craint que de la SŒUR *les* FLAMMES *téméraires*
Ne raniment un jour la CENDRE DE SES FRÈRES.

II, 5 :

Voilà mon cœur : c'est là que ta MAIN *doit frapper.*
Impatient déjà d'expier son offense,
Au-devant de ton BRAS *je le sens qui s'avance.*

L'opposition entre le cœur qui s'offre aux coups, et la main (ou le bras) qui frappe est présentée sur le mode précieux; le cœur, de même que dans l'exemple d'*Andromaque*, est non seulement le cœur physique, mais le siège des mouvements de l'âme : *impatient déjà...*, d'un autre côté l'impatience du cœur (âme) est si forte que le cœur (physique) se jette au-devant du coup — préciosité comparable au *il en rougit, le traître* [54] de Théophile de Viau.

Dans l'exemple précédent l'auteur jouait sur les deux significations (concrète et abstraite) d'un seul mot *(feux, flammes, cœur)* ; il arrive aussi qu'il associe un mot concret et un mot abstrait, en sorte que le concret peut admettre une interprétation abstraite. Marty-Laveaux cite, p. XVI, l'exemple de *La Thébaïde* : « *Pour couronner* MA TÊTE *et* MA FLAMME *en ce jour.* » En voici d'autres :

Andr., I, 1 :

Mon rival porte ailleurs SON CŒUR et SA COURONNE.

(« Couronne » prenant le sens de « règne ».)

I, 1 :

... tu m'as vu depuis
Traîner de mers en mers MA CHAÎNE *et* MES ENNUIS.

I, 1 :

Dans sa COUR, *dans son* CŒUR, *dis-moi ce qui se passe.*

III, 7 :

... il lui donne, avec son DIADÈME,
La FOI *que vous venez de recevoir vous-même.*

Baj., V, 6 :

Je viens mettre mon CŒUR *et mon* CRIME *à vos pieds.*

On aboutit ainsi (avec la différence qu'il s'agit cette fois de la comédie *Les Plaideurs*) à une « concordance du discordant » : la discordance visible entre le monde tel que le veut l'esprit et le monde réel sert à démasquer l'hypocrisie :

II, 4 :

Et j'ai toujours été nourri par feu mon père
Dans la crainte de DIEU, *Monsieur, et des* SERGENTS.

Dans certaines antithèses on a le sentiment qu'il s'agit plus d'une simple opposition des vocables, des mots employés :

Phèdre, II, 5 :

*Je m'*ABHORRE *encore plus que tu ne me* DÉTESTES.

Certes, le dégoût moral que Phèdre éprouve pour elle-même est finement différencié de l'aversion totale qu'Hippolyte ressent envers elle, mais cette distinction subtile entre *abhorrer* et *détester* donne à ce passage un assourdissement rationnel : la passion pure n'a ni le temps ni le loisir de jouer sur les synonymes! Cette fine recherche du mot juste répond à la volonté racinienne de se tenir dans les tragédies à un niveau de langue élevé :

Phèdre, II, 2 :

Je vous CÈDE, *ou plutôt je vous* RENDS *une place,*
Un sceptre que jadis vos aïeux ont reçu.

II, 6 :

Est-ce Phèdre qui FUIT, *ou plutôt qu'on* ENTRAÎNE?

Andr., I, 4 :

ÉTRANGÈRE... *que dis-je?* ESCLAVE *dans l'Épire.*

Ath., V, 6 :

Que dis-je SOUHAITER? *Je* ME FLATTE, *j'*ESPÈRE...

Bérénice, III, 1 :

... *Quelle raison subite*
Presse VOTRE DÉPART OU PLUTÔT VOTRE FUITE?

Corrections apportées dans la langue, qui simulent certes une erreur sur le premier terme employé, mais dans une forme trop posée pour que nous soyons dupes de ces feintes de rhétorique! Au fond l'effet est le même que dans *Andr.*, III, 7 (Pyrrhus à Andromaque) :

Pour la dernière fois SAUVEZ-LE [Astyanax], SAUVEZ-VOUS.

L'artifice de la fausse rectification par *plutôt* se révèle surtout dans les cas où elle aboutit à l'identification toute mentale de choses disparates dans la réalité :

Andr., III, 8 :

... *le jour que son* [Hector] *courage*
Lui fit chercher ACHILLE *ou plutôt* LE TRÉPAS,

forme d'expression qui repose en fait sur un « mot » qu'elle implique : « Achille, pour Hector, équivalait à la mort ».

Dans ces autocorrections, nous placerons aussi les juxtapositions asyndétiques du genre :

Phèdre, V, 7 :

> J'AI PRIS, J'AI FAIT COULER *dans mes brûlantes veines*
> *Un poison...*

II, 1 :

> *Non que par les yeux seuls lâchement enchantée*
> *J'aime en lui sa beauté, sa grâce tant vantée...*
> J'AIME, JE PRISE *en lui de plus nobles richesses.*

Peut-être mon développement sur l'antithèse chez Racine s'attache-t-il trop au côté rationnel, mental, aux entrechoquements de l'intellect; pour rendre justice aux vers, on devrait toujours associer à leur ossature intellectuelle leur « enveloppe de chair » : la fameuse « musique » de la langue racinienne, qui supprime cette sècheresse. Les « *poignant epigrams* » dont procède, selon Lytton Strachey, la langue des sentiments chez Racine, se développent sur un fond psychique. Prenons les vers de *Bajazet* (II, 1) :

> *Infortuné, proscrit, incertain de régner,*
> *Dois-je* IRRITER *les cœurs au lieu de les* GAGNER*?*
> *Témoins de nos* PLAISIRS, *plaindront-ils nos* MISÈRES*?*

Ils reposent certes sur un système d'antithèses; mais le dernier vers, avec sa douce musicalité, cette alternance de voyelles ouvertes et fermées que seul un Grammont saurait analyser *(e - oẽ - e - o - e - i / ẽ - õ - i - o - i - e)* et la succession des terminaisons de mots masculines et féminines, avec la liaison entre le ton interrogatif et l'effet de contraste, — ce dernier vers (comme beaucoup d'autres parmi les exemples cités) s élève, par la totalité de son effet, au-dessus de nos possibilités connues d'analyse [55]. Dans le vers fameux d'Andromaque :

> *Je t'aimais* INCONSTANT, *qu'aurais-je fait* FIDÈLE*?*

le contraste est encore accentué par le raccourci syntaxique *fidèle* (= si tu avais été fidèle). Une phrase si ramassée ne peut être que l'expression d'une âme oppressée.

Dans un cas comme (*Phèdre*, II, 1) :

> *Le nom d'amant peut-être offense son courage ;*
> *Mais il en a* LES YEUX, *s'il n'en a* LE LANGAGE,

la justesse de l'observation nous distrait de l'opposition (d'une rigueur logique d'ailleurs approximative) *yeux-langage*. L'exaltation de l'amant, trahissant du regard ce que sa langue ne dit pas, se transmet à nous, teinte de mélancolie nos réflexions sur l'antithèse proposée par Racine. Racine est maître dans l'art de mêler la sensibilité au rationnel, ou, pour employer la formule inverse de Des Hons, « de penser les sentiments ».

Nous avons déjà souvent rencontré la STRUCTURE BINAIRE, qui donne au discours une fermeté ramassée. Racine aime employer *et — et*, reprenant le *et — et* des Romains; mais cette tournure, loin de paraître pédante, a quelque chose de calme, de serein, d'assourdi (de même *ou — ou* et *ni — ni*); c'est une preuve d'assurance, de maîtrise de soi, que de pouvoir si bien assembler les éléments (raison pour laquelle la tournure n'est pas populaire):

Baj., IV, 3 :

Vous connaissez, Madame, ET LA LETTRE ET LE SEING.

IV, 5 :

Lui montrer, à la fois, ET L'ORDRE *de son frère,*
ET DE SA TRAHISON *ce gage trop sincère.*

V, 4 :

Vous me vîntes offrir ET LA VIE ET L'EMPIRE.

Phèdre, I, 3 :

Je sentis tout mon corps ET TRANSIR ET BRÛLER.

III, 1 :

Je mets sous son pouvoir ET LE FILS ET LA MÈRE.

V, 4 :

Une piété secrète ET M'AFFLIGE ET M'ÉTONNE.

Ath., II, 5 :

Le Syrien me traite ET DE REINE ET DE SŒUR.

III, 3 :

Et j'espère qu'enfin de ce temple odieux
ET LA FLAMME ET LE FER *vont délivrer nos yeux.*

IV, 3 :

Frappez ET TYRIENS ET MÊME ISRAÉLITES.

V, 2 :

Et tout ce que des mains de cette reine avare
Vous avez pu sauver ET DE RICHE ET DE RARE,
Donnez-le.

Ath., II, 7 :

Quelquefois à l'autel
Je présente au grand prêtre OU L'ENCENS OU LE SEL.

Phèdre, V, 6 :

La frayeur les [les coursiers] *emporte ; et sourds à cette fois,*
Ils ne connaissent plus NI LE FREIN NI LA VOIX.

Il arrive d'ailleurs que Racine se passe de ce *et* — *et* pour unir dans une formule dense et ramassée deux mots pas toujours voisins par le sens :

Baj., I, 1 :

Mais le Sultan, surpris d'une trop longue absence,
En cherchera bientôt LA CAUSE ET LA VENGEANCE.

Phèdre, IV, 2 :

... il fallait, comblant ta perfidie,
Lui ravir tout d'un coup LA PAROLE ET LA VIE.

Ath., I, 2 :

Autant que je le puis j'évite sa présence,
De peur qu'en le voyant, quelque trouble indiscret
Ne fasse AVEC MES PLEURS *échapper* MON SECRET.

II, 2 .

Reine, sors, a-t-il dit, de ce lieu redoutable,
D'où te bannit TON SEXE ET TON IMPIÉTÉ.

(Le verbe au singulier, que les contemporains ont critiqué [Marty-Laveaux, p. CXI], renforce encore l'association.)

II, 5 :

Je sais SUR MA CONDUITE ET CONTRE MA PUISSANCE
Jusqu'où de leurs discours ils portent la licence.

V, 1 :

> *... sa fidèle nourrice,*
> *Qui, cachée en un coin de ce vaste édifice,*
> *Gardait ce cher dépôt, et n'avait de ses soins*
> QUE LES YEUX DE MA MÈRE ET QUE DIEU *pour témoins.*

Mais Racine peut assouplir ce cadre étroit par une structure ternaire. Lytton Strachey (p. 14) a comparé le vers célèbre :

> *Mais tout dort, et l'armée, et les vents, et Neptune*

aux descriptions de la nature chez Shakespeare et chez Virgile. Pour dépeindre le silence de la nuit, Shakespeare s'arrêterait à UN détail, et Virgile en donnerait PLUSIEURS. « What a flat and feeble set of expressions! is the Englishman's first thought — with the conventional "Neptune", and the vague "armée", and the commonplace "vents". And he forgets to notice the total impression which these words produce — the atmosphere of darkness and emptiness and vastness and ominous hush. » Ce qui est intéressant chez Racine, c'est justement que par la disposition et la composition il parvient à dépeindre une étendue infinie, tout en introduisant un ordre et des limites. La structure ternaire assouplit l'association, le *et — et — et* resserre les trois membres. Le collectif *armée*, imprécis, fait errer le regard à l'infini, de même que le pluriel *les vents*. Quant à *Neptune*, il n'est pas seulement « conventionnel » : il est une personnalité déterminée, encore que capricieuse et insondable, mystérieuse; il pose une limite (non seulement comme troisième de l'association, mais aussi parce qu'il est un, et parce qu'il est dieu) et demeure pourtant en lui-même une multitude de volontés impénétrables.

Cette association est encore plus étroite lorsque à partir d'un verbe commun il se produit une sorte de ramification de la phrase *(isokolon)* :

Mithr., II, 2 :

> *Princes...,*
> *Votre devoir ici n'a point dû vous conduire,*
> *Ni vous faire quitter, en de si grands besoins,*
> VOUS LE PONT, VOUS COLCHOS, *confiés à vos soins.*

(L'édition de Mesnard note que dans ces paroles adressées aux deux fils du roi, une vieille tradition scénique fait prononcer sur le ton froid du maître le *Vous le Pont* destiné à Pharnace, et avec la tendresse d'un père le *vous Colchos* destiné à Xipharès;

nous sommes donc en présence de deux attitudes radicalement opposées serties dans le cadre d'un seul vers.)

Le même enchaînement se retrouve dans le passage de *Britannicus :*

... une loi moins sévère
Mit Claude dans mon lit et Rome à mes genoux,

qui est à la limite du zeugma de l'antiquité, cf. Salluste : *pacem an bellum gerens*, Tacite : *manus ac supplices voces ad Tiberium tendens*, Stolz-Schmalz, p. 686.

De même, la RÉPÉTITION DE MOTS OU DE RADICAUX identiques signifie une maîtrise de la situation. La figure de style antique qui se perpétue dans *Rose, elle a vécu ce que vivent les roses*, de Malherbe se retrouve chez Racine :

Phèdre, IV, 6 :

Mortelle, subissez le sort d'une mortelle.

Le discours emphatique se plaît à renforcer le mot répété; mais le rapport rationnel établi par la répétition du seul radical produit plutôt un effet de sourdine [57] (cf. cas lat. comme Horace : *veterem vetus hospes amicum ;* Properce : *stultus, quod stulto sæpe timore tremo ;* Stolz-Schmalz, p. 670) :

Andr., IV, 5 :

J'aime à voir que...
Vous vous abandonniez AU CRIME EN CRIMINEL.

V, 2 :

Je l'ai vu vers le temple...
Mener EN CONQUÉRANT *sa nouvelle* CONQUÊTE.

Baj., I, 1 :

Bajazet est aimable ; il vit que son salut
Dépendait de lui PLAIRE, *et bientôt il lui* PLUT [58].

IV, 5 :

... ma joie est extrême
Que le TRAÎTRE, *une fois, se soit* TRAHI *lui-même.*

IV, 8 :

Perce toi-même un cœur que ton silence accable
D'une ESCLAVE *barbare* ESCLAVE *impitoyable.*

Ainsi cuirassé de répétitions, le propos a souvent quelque chose de stoïque; l'ajustement artificiel du vers reflète l'attitude du roi Mithridate (*Mithr.*, III, 5) : « *Quand je me* FAIS *justice, il faut qu'on se la* FASSE. » Le *la*, remplaçant contre l'avis de Vaugelas le substantif *justice* appartenant à une tournure figée, a été blâmé par Louis Racine; mais il ne fait en quelque sorte que lacer plus étroitement la cuirasse.

Souvant les pronoms et possessifs répétés créent un parallélisme, une stabilisation, une stylisation :

Phèdre, IV, 2 :

Thésée à TES *fureurs connaîtra* TES *bontés.*

IV, 6 :

Chaque mot sur MON *front fait dresser* MES *cheveux.*

Ath., I, 1 :

Et tous, devant l'autel avec ordre introduits,
De LEURS *champs dans* LEURS *mains portant les nouveaux fruits,*
Au Dieu de l'univers consacraient ces prémices.

Andr., V, 5 :

Grâce aux Dieux ! MON *malheur passe* MON *espérance.*

L'impression d'atténuation, de mise en forme dans les propos des personnages raciniens est due aussi au remplissage de certains hémistiches AVEC DES DÉTERMINATIONS ADVERBIALES, DES APPOSITIONS, DES PARENTHÈSES. Brunetière déjà, dans son étude sur la langue de Molière (*Ét. crit.*, 7, 91 sq.), a réfuté les attaques portées contre les « chevilles » de son auteur, ces hémistiches qui n'ajoutent rien au contenu, et mis en lumière l'agréable répit qu'elles procurent à l'attention de l'auditeur. Un distique comme

Misanthr., I, 1 :

On sait que ce pied plat, DIGNE QU'ON LE CONFONDE,
Par de sales emplois s'est poussé dans le monde.

a d'abord été composé ainsi :

On sait que ce pied plat...
Par de sales emplois s'est poussé dans le monde

et plus tard seulement le modèle préexistant a été « ouaté » de *digne qu'on le confonde*. Et le distique a du même coup acquis

une sorte de rembourrage, il y a gagné en stabilité. Il est significatif que ces appréciations si stables, parfaitement accordées à un siècle qui se croyait installé pour l'éternité, aient été précisément employées pour « ouater ». Chez Racine, ce « rembourrage » est parfois constitué par des propositions conditionnelles, pour que le contenu du discours ne soit pas sapé par d'autres circonstances, mais plus souvent par des déterminations qui définissent la situation et posent des valeurs, et qui ont donc la même fonction stylistique que les adjectifs appréciatifs. Ainsi l'exclamation spontanée *heureux si je pouvais au lieu d'Astyanax lui* [Pyrrhus] *ravir ma princesse* [Hermione] est-elle atténuée par l'insertion *dans l'ardeur qui me presse ;* la situation d'Oreste est définie, et cette définition annule la spontanéité :

Andr., I, 1 :

> *Heureux si je pouvais*, DANS L'ARDEUR QUI ME PRESSE,
> *Au lieu d'Astyanax lui ravir ma princesse.*

I, 1 :

> *Il peut, seigneur, il peut*, DANS CE DÉSORDRE EXTRÊME,
> *Épouser ce qu'il hait, et perdre ce qu'il aime.*

Dans *il peut, seigneur, il peut*, il y a une menace, une conjuration; mais immédiatement la détermination adverbiale vient mettre une sourdine, rétablir le calme en énonçant un jugement d'appréciation.

Ath., IV, 5 :

> *Qu'aucun*, PAR UN ZÈLE IMPRUDENT,
> *Découvrant mes dessins, soit prêtre soit lévite,*
> *Ne sorte avant le temps et ne se précipite :*
> *Et que chacun enfin*, D'UN MÊME ESPRIT POUSSÉ,
> *Garde en mourant le poste où je l'aurai placé.*

Même chose pour les oppositions, dont Mesnard, *op. cit.*, p. XXXVIII, souligne l'élégance (avec des exemples d'*Iphigénie* et de *Mithridate* [59]).

Andr., IV, 5 :

> *Je ne viens point*, ARMÉ D'UN INDIGNE ARTIFICE,
> *D'un voile d'équité couvrir mon injustice.*

III, 7 :

> *Et là vous me verrez*, SOUMIS OU FURIEUX,
> *Vous couronner, Madame, ou le perdre à vos yeux.*

(L'alternative du second vers est anticipée par les deux adjectifs.)
Brit., I, 1 :

> *Et que, derrière un voile,* INVISIBLE ET PRÉSENTE,
> *J'étais de ce grand corps l'âme toute-puissante.*

(Le voile qui masque la présence est comme un rideau devant le spectacle qui se déroule au second vers : l'âme transparaissant au travers du corps; par cet *oxymoron* dans le deuxième hémistiche, nous sentons cette « présence invisible » de l'âme elle-même.)
Iphigénie :

> *Je saurai, s'il le faut,* VICTIME OBÉISSANTE,
> *Tendre au fer de Calchas une tête innocente.*

Iphigénie anticipe cette scène dramatique en en donnant le sens : *victime innocente* est l'interprétation, la formule à laquelle on pourrait réduire le spectacle visible, concret, présenté ensuite : Racine ne nous plonge pas dans la seule contemplation du spectacle, il s'empresse de nous « influencer » par son commentaire, de nous diriger rationnellement, on dirait presque de nous orienter tendancieusement. Nous voyons, avant le gracieux mouvement de tête du sacrifice d'Iphigénie, la formule morale qui lui donne son sens (encore que rythmiquement subordonnée au « spectacle », qui garde ses droits sur la scène).
Ces appositions sont aussi de pures imitations littéraires des auteurs latins. Virgile écrit : *Ibant* OBSCURI *sola sub nocte per umbram*, emploi archaïque même aux yeux du lecteur latin, tournure uniquement poétique (Meillet, *Esquisse*, p. 223).
Phèdre, IV, 2 :

> *C'est bien assez pour moi de l'opprobre éternel,*
> *Sans que ta mort encore,* HONTEUSE A MA MÉMOIRE,
> *De mes nobles travaux vienne souiller la gloire.*

IV, 6 :

> *Mes homicides mains,* PROMPTES A ME VENGER,
> *Dans le sang innocent brûlent de se plonger.*

(*Promptes à me venger* est en quelque sorte l'annonce de l'horrible phrase qui suit, et en désamorce l'effet.)
V, 6 :

> *Hippolyte lui seul,* DIGNE FILS DE HÉROS,
> *Arrête ses coursiers...*

Baj., II, 5 :

> *J'épouserais, et qui?* S'IL FAUT QUE JE LE DIE,
> *Une esclave attachée à ses seuls intérêts...?*

(La hardiesse avec laquelle Bajazet définit Roxane a besoin d'être assourdie par une formule de préparation.)

Le même effet de sourdine et de préparation se retrouve dans des parenthèses comme celle du fameux passage de *Bajazet* [60] :

> *Votre mort,* PARDONNEZ AUX FUREURS DES AMANTS,
> *Ne me paraissait pas le plus grand des tourments.*

Dans sa description de la passion amoureuse, Racine en vient à une terrible découverte : l'amante, ayant perdu désormais tout espoir que l'être qu'elle aime lui appartienne jamais, ne se révolte pas à l'idée qu'il puisse être anéanti. Par les mots *Votre mort*, Racine s'apprête à frapper comme d'un coup de poignard, mais adoucit, par cette parenthèse où le personnage se définit lui-même *(pardonnez aux fureurs* [61]...) la maxime, effroyable de logique, qu'il lui faut bien faire suivre. Dans d'autres cas, l'insertion, rompant avec la construction normale, provoque le trouble et l'inquiétude :

Phèdre, V, 1 — Hippolyte à Aricie :

> *Je n'ai pu vous cacher,* JUGEZ SI JE VOUS AIME,
> *Tout ce que je voulais me cacher à moi-même.*

Ath., V, 2 :

> *Ses prêtres toutefois,* MAIS IL FAUT SE HÂTER,
> *A deux conditions peuvent se racheter.*

Une image trop crue, aux limites des possibilités du théâtre pour l'époque de Racine, peut être préparée, spiritualisée, jugée, par l'insertion préalable :

Phèdre, V, 6 :

> *Elle approche ; elle voit l'herbe rouge et fumante ;*
> *Elle voit* (QUEL OBJET POUR LES YEUX D'UNE AMANTE!)
> *Hippolyte étendu, sans forme et sans couleur.*

Du même coup le « tableau » dépeint dans le dernier vers acquiert son unité, est pour ainsi dire encadré.

Ici encore, Racine réussit à donner à un procédé de style hérité de l'antiquité tout un éventail de nuances possibles : Ovide : *inde, fide majus, glaebae coepere movere* (Stolz-Schmalz, p. 658), avec la même préparation préalable à un fait inouï.

Toutes ces insertions produisent une tension : elles retardent le discours, entravent l'auditeur qui voudrait parvenir au plus vite à la fin de la phrase. La tension s'accroît (mais avec elle aussi l'impression d'artifice) lorsque Racine choisit un ORDRE DES MOTS POÉTIQUE, de type latin, où l'anticipation du complément accroît en fait l'impression de retardement. Des cas comme :

Andr., III, 7 :

Je ne fais CONTRE MOI *que vous donner des armes.*

(= Je ne fais que v. d. d. a. contre moi.)

IV, 4 :

Je ne sais même encor...
SUR D'AUTRES QUE SUR MOI *si je dois m'en remettre.*

Baj., I, 1 :

Je sais A SON RETOUR *l'accueil qu'il me destine,*

sont encore relativement anodins; il semble que Racine ait intensifié cet effet dans les pièces ultérieures :

Bérénice :

DE CETTE NUIT, *Phénice, as-tu vu la splendeur?*

On voit d'abord l'obscurité d'une nuit, qui soudain s'emplit de clarté!

Mithr., II, 4 :

[Il n'est point de rois]
Qui, sur le trône assis, n'enviassent peut-être
Au-dessus de leur gloire un naufrage élevé.

Mithridate veut dire : « Mon naufrage aurait encore de quoi rendre jaloux les autres rois avec toute leur gloire »; le contenu paradoxal se reflète dans l'image paradoxale et l'ordre des mots paradoxal.

Phèdre, IV, 6 :

Il faut DE MON ÉPOUX
Contre un sang odieux réveiller LE COURROUX.

Ath., I, 1 :

DU TEMPLE, *orné partout de festons magnifiques,*
Le peuple saint en foule inondait LES PORTIQUES.

rappelle les hyperbates latines du genre : AEQUAM *memento rebus in arduis servare* MENTEM ; toute agitation de l'âme doit être contenue, au nom d'une loi supérieure que matérialise l'arc tendu de la phrase (cf. Stolz-Schmalz, p. 647, qui souligne dans cet exemple l'unité issue de l'encadrement). Le vers *De mes larmes au ciel j'offrais le sacrifice* (*Esther*, I, 1) a déjà été commenté par Vossler, *op. cit.*, p. 185 : « On voit la silhouette d'une suppliante, sans que le regard s'accroche aux détails matériels d'un acte propitiatoire, car la valeur affective des mots enveloppe et transfigure l'image »; mais il faudrait ajouter que par la « tension dans la place des mots » l'image d'un être sacrifiant est pour ainsi dire dynamiquement symbolisée dans son « état de tension ». De même dans *Athalie* :

Et DU TEMPLE *déjà l'aube blanchit* LE FAÎTE.

On voit apparaître le temple, et ensuite seulement vient l'explication : *l'aube blanchit ;* mais ce temple n'est d'abord qu'une apparition immatérielle, car en dehors du faîte tout est encore dans l'ombre.

Dans un autre passage, l'ordre des mots « enveloppé », synthétique, fournit à Mithridate une expression atténuée pour dépeindre sa propre déchéance physique :

Mithr., III, 5 :

Et mon front, dépouillé d'un si noble avantage,
DU TEMPS *qui l'a flétri laisse voir tout* L'OUTRAGE.

Rudler note ici (p. 140) : « La périphrase embellit et adoucit avec beaucoup d'art la chose, qui est difficile à dire », mais l'ordre des mots synthétique produit le même effet que les périphrases. (Cf. par exemple la tournure « enveloppée » dans le fameux vers :

C'est Vénus tout entière à sa proie attachée.

L'acharnement sur la proie prend la forme d'un enlacement, d'un enserrement du corps — grâce à l'ordre des mots!)

On trouve certes chez Racine mainte tirade exaltée, où les sentiments du personnage semblent s'épancher sans entrave, et pourtant, en y regardant de plus près, on discerne le recours continuel à certains procédés techniques déterminés pour DÉPEINDRE L'ÉGAREMENT; ce sont des procédés rhétoriques hérités des anciens, et dont l'emploi systématique formalise et stylise le discours; c'est un égarement qui n'oublie pas d'ajuster artistement les plis de l'éloquence! Il y a d'abord la

RÉPÉTITION SOLENNELLE de prophéties menaçantes, d'impératifs d'exhortation, de questions angoissées, d'affirmations insistantes :

Andr., I, 1 :

IL PEUT, *seigneur*, IL PEUT, *dans ce désordre extrême,*
Épouser ce qu'il hait...

I, 1 :

Votre amour contre nous allume trop de haine :
RETOURNEZ, RETOURNEZ *à la fille d'Hélène.*

II, 2 :

Quittez, seigneur, QUITTEZ *ce funeste langage.*

III, 8 :

SONGE, SONGE, *Céphise, à cette nuit cruelle,*
Qui fut pour tout un peuple une nuit éternelle ;
Figure-toi...
SONGE *aux cris des vainqueurs*, SONGE *aux cris des mourants...*
Peins-toi...

Phèdre, I, 1 :

QUI SAIT *même*, QUI SAIT *si le roi votre père*
Veut que de son absence on sache le mystère.

IV, 2 :

ET TOI, *Neptune*, ET TOI, *si jadis mon courage*
D'infâmes assassins nettoya ton rivage,
Souviens-toi...

V, 3 :

CRAIGNEZ, *seigneur*, CRAIGNEZ *que le ciel rigoureux*
Ne vous haïsse assez pour exaucer vos vœux.

V, 3 :

Mais j'en crois des témoins certains, irréprochables :
J'AI VU, J'AI VU *couler des larmes véritables.*

V, 6 — Théramène :

Excusez ma douleur : cette image cruelle
Sera pour moi de pleurs une source éternelle.
J'AI VU, *seigneur*, J'AI VU *votre malheureux fils*
Traîné par les chevaux que sa main a nourris.

Ath., I, 1 :

ROMPEZ, ROMPEZ *tout pacte avec l'impiété.*

I, 1 :

FAUT-IL, *Abner*, FAUT-IL *vous rappeler le cours*
Des prodiges fameux accomplis en nos jours?

Cf. lat. Plaute : *o pater, pater mi, salve* (Stolz-Schmalz, p. 670); Apulée : *sine sine fruatur* (Birth, *Arch. f. lat. Lex.*, 11, 188); Horace : *Eheu fugaces, Postume, Postume, labuntur anni*; Cicéron : *Fuit, fuit ista quondam in hac re publica virtus... nos, nos, dico aperte, consules desumus* (R. Switzer, *The Ciceronian Style in Fr. Luis de Granada*, p. 109). Le type français *craignez, seigneur, craignez* allie à la répétition l'appel pressant. Toutefois le découpage hardi du vers latin — qui, selon Meillet, *Esquisse* p. 225, était déjà contraire à la langue latine commune — n'est plus permis à Racine. La répétition place souvent des éléments de la phrase sans grande autonomie dans un isolement qui les revalorise : *j'ai vu, j'ai vu...* l'impatience, la question : qu'a-t-il vu ? deviennent plus pressantes; de même pour *qui sait, qui sait ; songe, songe... ; craignez, craignez ; il peut, il peut.* (L'importance de cette possibilité, l'inquiétude causée par le personnage en question sont accrues par la répétition.)

Il y a ensuite L'ASYNDÈTE DE GRADATION, encore qu'atténuée par la délicatesse racinienne; on remarquera le parallélisme entre le passage d'*Andromaque* déjà cité :

CAPTIVE, TOUJOURS TRISTE, IMPORTUNE A MOI-MÊME,
Pouvez-vous souhaiter qu'Andromaque vous aime?

et *Baj.*, II, 1 :

INFORTUNÉ, PROSCRIT, INCERTAIN DE RÉGNER,
Dois-je irriter les cœurs au lieu de les gagner?

ou *Phèdre* :

CHARMANT, JEUNE, TRAÎNANT TOUS LES CŒURS APRÈS SOI

Bérénice :

MUET, CHARGÉ DE SOINS, ET LES LARMES AUX YEUX

et aussi, bien sûr, *Britannicus* :

BELLE, SANS ORNEMENT, DANS LE SIMPLE APPAREIL
D'une beauté qu'on vient d'arracher au sommeil.

On sent les ondes successives d'une douce tristesse, un peu virgilienne, dans ces rythmes ternaires qui s'enfoncent de plus en plus avant dans le cœur. Le troisième membre n'est d'ailleurs pas une conclusion, un couronnement, mais au contraire l'expression d'une contradiction interne, d'une inquiétude *(importune à moi-même, incertain de régner)* ou au moins d'une situation de quelques instants (*les larmes aux yeux, dans le simple appareil,* le participe *traînant*). La structure en plusieurs membres exprime plutôt la faiblesse que la force, la conscience d'un problème que la formulation claire. Même le distique suivant (*Phèdre*, II, 2) est plus insistant que proprement grandiose :

> *Les dieux livrent enfin à la Parque homicide*
> L'AMI, LE COMPAGNON, LE SUCCESSEUR D'ALCIDE.
> [Thésée, père d'Hippolyte]

Ce caractère intensif, et non extensif, se reconnaît à l'emploi du verbe. Dans le vers suivant *(Iph.)* :

> *Mais* LE FER, LE BANDEAU, LA FLAMME EST *toute prête ;*

il ne s'agit pas de trois menaces distinctes, mais d'UNE SEULE, triplement exprimée.

Et lorsque Racine juxtapose des formes verbales, même des formes aussi pressantes que des impératifs, ce sont plus des prières que de véritables impératifs, plus des appels que des ordres :

Phèdre, III, 1 :

> PRESSE, PLEURE, GÉMIS ; *peins-lui Phèdre mourante.*

Dans les temps de la narration, on ne trouve pas chez Racine la démesure juvénile et irréfléchie d'un *Veni-vidi-vici*, ni même la répétition théâtrale « *Catilina abiit, excessit, evasit, erupit* [62] ». Quand Phèdre avoue, accablée, abattue (I, 3) :

> JE LE VIS, JE ROUGIS, JE PALIS *à sa vue,*

il s'agit plutôt d'un délabrement continu que d'un épanouissement rhétorique; le crescendo stylistique sert à dépeindre le decrescendo des forces de Phèdre. Un procédé stylistique en « *Veni-vidi-victus sum* » (pour reprendre sous une autre forme un terme technique de Hatzfeld). Racine reprend la forme du style antique, mais il l'assourdit en lui donnant une âme. Le cri aigu de la forme stylistique exprimant l'égarement est absorbé, il ne reste plus que le schéma stylisant. Mais là où l'oreille de l'auditeur est réellement captée par un récit de faits concrets, l'asyndète

n'intervient pas; ainsi dans le récit de Théramène, à l'apparition du monstre :

Phèdre, V, 6 :

> *L'onde approche, se brise et vomit à nos yeux,*
> *Parmi des flots d'écume, un monstre furieux.*

(Et ainsi de suite : « *L'essieu crie et se rompt* »; le cri du *i* est atténué par l'élément de liaison *et* qui le suit immédiatement!)

L'asyndète par laquelle les Anciens dépeignaient, excusaient aussi le désordre, la promiscuité (Térence : *Persuasit nox amor vinum adolescentia. Humanum est*), semble inconnue à Racine, homme d'ordre. Il connaît en revanche la CONDENSATION DE DIFFÉRENTS COMPOSANTS, DIFFÉRENTS ÉLÉMENTS en un tout homogène par l'emploi du mot *tout*[63] en résumé de plusieurs substantifs (ou infinitifs, etc.) : ordre et clarté suprêmes, maîtrise de la contingence — la forme stylistique « d'un cœur toujours maître de soi » :

Andr., IV, 5 :

> *Quoi ! sans que ni serment ni devoir vous retienne,*
> RECHERCHER *une Grecque, amant d'une Troyenne,*
> *Me* QUITTER, *me* REPRENDRE, *et* RETOURNER *encor*
> *De la fille d'Hélène à la veuve d'Hector,*
> COURONNER *tour à tour l'esclave et la princesse ;*
> IMMOLER *Troie aux Grecs, aux fils d'Hector la Grèce,*
> TOUT CELA *part d'un cœur toujours maître de soi.*

Baj., I, 1 :

> TOUT *conspirait pour lui : ses* SOINS, *sa* COMPLAISANCE,
> *Ce* SECRET *découvert, et cette* INTELLIGENCE,
> *Soupirs d'autant plus doux qu'il les fallait celer,*
> L'EMBARRAS *irritant de ne s'oser parler,*
> *Même* TÉMÉRITÉ, PÉRILS, CRAINTES *communes,*
> *Lièrent pour jamais leurs cœurs et leurs fortunes.*

(Un passage très voisin de celui-ci se trouve dans *Andr.*, II, 1, avec également *tout conspirait pour lui.*)

I, 3 :

> *Quoi, Madame ! les* SOINS *qu'il a pris pour vous plaire,*
> CE QUE *vous avez fait,* CE QUE *vous pouvez faire,*
> *Ses* PÉRILS, *ses* RESPECTS, *et surtout vos* APPAS,
> TOUT CELA *de son cœur ne vous répond-il pas?*

II, 5 :

> *Quoi cet* AMOUR *si tendre, et né dans notre enfance,*
> *Dont les feux avec nous ont crû dans le silence ;*

Vos LARMES *que ma main pouvait seule arrêter ;*
Mes SERMENTS *redoublés de ne vous point quitter :*
TOUT CELA *finirait par une perfidie !*

Phèdre, III, 3 :

TOUT *parle contre lui :*
Son ÉPÉE *en vos mains heureusement laissée,*
Votre TROUBLE *présent, votre* DOULEUR *passée,*
Son PÈRE, *par vos cris dès longtemps prévenu,*
Et déjà SON EXIL *par vous-même obtenu.*

La même fonction résumante peut être dévolue à *voilà :*
Andr., I, 4 :

SAUVER *des malheureux,* RENDRE *un fils à sa mère,*
De cent peuples pour lui COMBATTRE *la vigueur...*
Malgré moi, s'il le faut, lui DONNER *un asile :*
Seigneur, VOILÀ *des soins dignes du fils d'Achille.*

Le souffle nécessaire à cette énumération correspond à l'accomplissement des « travaux » proposés ici à Pyrrhus : le locuteur, lorsqu'il parvient au *voilà*, a déjà remporté une victoire, tant dans les idées que dans la technique respiratoire. Des Hons, p. 195, a déjà cité le modèle antique de Racine, deux vers de Térence beaucoup moins déclamatoires et moins étalés : *Scortum adducere, apparare de die convivium, Non mediocris hominis haec sunt officia.*

Le seul ALIGNEMENT DE CONSTRUCTIONS NOMINALES constitue en lui-même un triomphe sur la contingence. La représentation d'événements par des formes nominales est un dépassement du pur événementiel : c'est la forme idéale pour décrire des situations comme celle-ci :
Baj., II, 1 :

Soliman jouissait d'une pleine puissance :
L'Égypte ramenée à son obéissance,
Rhodes, des Ottomans ce redoutable écueil,
De tous ses défenseurs devenu le cercueil ;
Du Danube asservi les rives désolées ;
De l'empire persan les bornes reculées ;
Dans leurs climats brûlants les Africains domptés,
Faisaient taire les lois devant ses volontés.

— exactement la forme qu'on attend chez le poète qui dépeint un âge augustien ou se croit lui-même témoin d'une telle époque. Tout désordre est banni, le monde baigne dans l'harmonie et la félicité. Fait significatif : Racine façonne volontiers sous la

forme *c'est son rêve accompli* (c'est-à-dire substantif + participe) les récits qui présentent justement comme des *faits accomplis* [64] ce qui n'était à proprement parler que des événements. Le devenir est remplacé par des situations finales, les étapes successives par des faits alignables; au lieu de l'écoulement de l'histoire, nous voyons des situations isolées, comme autant de perles sur un collier. Racine fait aussi toujours dépendre le devenir historique du personnage théâtral qui l'observe ou se le représente : on voit que Racine ressent lui-même le récit comme un corps étranger au drame et se presse lui-même « d'en abréger le cours » :

Phèdre, I, 1 :

> *Tu sais combien mon âme, attentive à ta voix,*
> *S'échauffait au récit de ses nobles exploits,*
> *Quand* TU ME DÉPEIGNAIS ce héros intrépide
> Consolant *les mortels de l'absence d'Alcide,*
> Les monstres étouffés, *et* les brigands punis,
> Procuste, Cercyon, *et* Sciron, *et* Sinis,
> *Et* les os dispersés *du géant d'Épidaure,*
> *Et* la Crète fumant *du sang du Minotaure.*
> *Mais quand* TU RÉCITAIS *des faits moins glorieux,*
> Sa foi partout offerte, *et* reçue *en cent lieux ;*
> Hélène *à ses parents dans Sparte* dérobée;
> Salamine témoin *des pleurs de Péribée ;*
> Tant d'autres, *dont les noms lui sont même échappés,*
> *Trop crédules esprits que sa flamme a trompés !*
> Ariane *aux rochers* contant *ses injustices ;*
> Phèdre enlevée *enfin sous de meilleurs auspices ;*
> *Tu sais comme,* A REGRET ÉCOUTANT CE DISCOURS,
> *Je te pressais souvent d'en abréger le cours.*

Cette façon de raconter l'histoire en médaillons, en participes énumérés, nous vient par les auteurs anciens (p. ex. Sénèque : *Haec tanta clades ac tantus pavor, sparsae tot urbes, turbinis vasti modo alterius esset gloria...*), qui savaient insérer dans le tissu de leur œuvre les allusions érudites les plus diverses. Le passage rapide sur chaque image permet de juxtaposer les sommets et les effets brillants se dégageant des situations, aussi bien que d'évoquer allusivement des cycles entiers de légendes. A un vers du premier type : *Et la Crète fumant du sang du Minotaure*, où l'effet est évidemment visuel, on comparera cet autre vers, du type allusif : *Procuste, Cercyon et Sciron, et Sinis*, qui, avec ses sons insolites rappelant les exercices parnassiens, et avec son allitération en *s*, est fait pour frapper l'oreille. Dans l'exemple suivant, il s'agit vraiment de mettre en relief *des traits éclatants*, isolés de l'écoulement de l'histoire pour être placés dans la tirade d'exposition du grand prêtre :

Ath., I, 1 :

Faut-il, Abner, faut-il vous RAPPELER *le cours*
Des prodiges fameux accomplis en nos jours,
Des tyrans d'Israël les célèbres disgrâces,
Et Dieu trouvé fidèle en toutes ses menaces ;
L'impie Achab détruit, et de son sang trempé
Le champ que par le meurtre il avait usurpé ;
Près de ce champ fatal Jézabel immolée,
Sous les pieds des chevaux cette reine foulée,
Dans son sang inhumain les chiens désaltérés,
Et de son corps hideux les membres déchirés ;
Des prophètes menteurs la troupe confondue,
Et la flamme du ciel sur l'autel descendue ;
Élie aux éléments parlant en souverain,
Les cieux par lui fermés et devenus d'airain,
Et la terre trois ans sans pluie et sans rosée,
Les morts se ranimant à la voix d'Élisée?
Reconnaissez, Abner, à ces traits éclatants,
Un Dieu tel aujourd'hui qu'il fut dans tous les temps.

Dans les deux descriptions précédentes, il s'agit d'ÉVÉNEMENTS antérieurs au début de la pièce. Mais voici maintenant la description d'un PERSONNAGE, dont la première apparition remonte à une situation antérieure elle aussi au début de l'action (on notera la prédominance du participe) :

Andr., III, 8 :

SONGE, *songe, Céphise, à cette nuit cruelle*
Qui fut pour tout un peuple une nuit éternelle :
FIGURE-TOI *Pyrrhus, les yeux étincelants,*
Entrant à la lueur de nos palais brûlants,
Sur tous mes frères morts se faisant un passage,
Et de sang tout couvert, échauffant le carnage ;
SONGE *aux cris des vainqueurs, songe aux cris des mourants,*
Dans la flamme étouffés, sous le fer expirants ;
PEINS-TOI *dans ces horreurs Andromaque éperdue :*
Voilà comme Pyrrhus vint s'offrir à ma vue.

Ce portrait constitue lui aussi un tout, il est encadré (*figure-toi — voilà...*). L'histoire nous est présentée sous la forme d'une évocation sinistre (*songe, songe — figure-toi — peins-toi*), mais toujours vue par un personnage de théâtre, donc d'une certaine façon humainement contenue. Aucun débordement, aucun excès de spontanéité! On remarquera le mot *dépeindre :* il s'agit de peindre un univers en mouvement, de fixer le devenir; cf. le médaillon dans la phrase de Phèdre : *Presse, pleure, gémis,* PEINS [variante ultérieure : *plains*] - *lui* PHÈDRE MOURANTE.

Et maintenant, le personnage se détachant de sa situation, « en relief », mais — c'est significatif — en RELIEF DOUX *(douceurs)*.

Brit., II, 2 :

> *Je ne sais si cette négligence,*
> *Les ombres, les flambeaux, les cris et le silence,*
> *Et le farouche aspect de ses fiers ravisseurs,*
> *Relevaient de ses yeux les timides douceurs.*

On note le « beau désordre » (la description repose sur des antithèses : *ombres-flambeaux*, *cris-silence*, *farouche-timides*), mais ces antithèses sont émoussées par la formulation « en douceur »; Mesnard déjà l'a bien senti (*Gr. Écr.*, III, p. xxx) : « La peinture la plus achevée et la plus frappante n'est peut-être pas celle de la scène elle-même si vivement mise sous nos yeux, c'est plutôt... celle de l'âme de Néron. »

Racine fait souvent usage de l'APOSIOPÈSE, l'interruption du discours sous l'effet de la trop forte émotion. Mais cet artifice de rhétorique aussi nous vient des auteurs antiques *(quos ego !...)*, et là encore, Racine le dépouille de son caractère âpre, brusque, rude et violent, pour l'intérioriser; au sein même de la période rhétorique, il ramène le sentiment naturel à un mode d'expression plus simple, plus direct; il est normal que Racine, économe de ses mots, et discret dans l'épanchement de l'âme, stoppe le flot de paroles pour faire entendre un son venu du cœur :

Andr., II, 5 :

> *Considère, Phœnix, les troubles que j'évite,*
> *Quelle foule de maux l'amour traîne à sa suite,*
> *Que d'amis, de devoirs j'allais sacrifier !*
> QUELS PÉRILS... *un regard m'eût tout fait oublier.*

Pyrrhus interrompt sa belle énumération des maux que l'amour entraîne, et la phrase suivant *un regard...*, toute simple, tout intérieure, mais qui met aussi à nu son âme ravagée, reconnaît la puissance de l'amour, même au prix de ces maux. Parfois l'aposiopèse épargne à l'auteur une énumération fastidieuse :

Andr., III, 3 :

> *Sais-tu quel est Pyrrhus? T'es-tu fait raconter*
> *Le nombre des exploits...* MAIS QUI *les peut compter !*

L'exemple le plus proche du *quos ego* me semble être :

Baj., II, 1 — Roxane à Bajazet :

Et ta mort suffira pour me justifier,
N'en doute point, j'y cours, et DÈS CE MOMENT MÊME...
Bajazet, écoutez ; je sens que je vous aime.

Mais il faut ici aller plus loin qu'une interprétation banale de cette figure rhétorique (« le personnage s'interrompt [65] parce qu'il ne peut transcrire en paroles tout son emportement »). En fait, les mouvements mêmes de son âme lui interdisent les paroles menaçantes, les convertissent en paroles d'amour : tel Balaam, qui, envoyé au-devant des Hébreux pour les maudire, récite, inspiré par Jéhovah, les formules de bénédiction. Il est significatif aussi que Roxane, qui avait trop présumé de sa propre colère, passe du *tu* vindicatif à un *vous* plus modéré, plus raisonnable. La langue suit pas à pas le flux et le reflux des sentiments, la faille dans le discours répond à un ébranlement du sentiment; cf. *Ath.*, II, 7 : Athalie devant Joas :

Quel prodige nouveau me trouble et m'embarrasse !
La douceur de sa voix, son enfance, sa grâce,
Font insensiblement à mon inimitié
Succéder... Je serais sensible à la pitié !

A la lettre, Athalie ne peut poursuivre, elle ne peut achever sa pensée. L'un des exemples les plus célèbres est le passage de *Phèdre*, où les réticences de Phèdre se rencontrent avec la curiosité impatiente de sa nourrice, et où le nom attendu est finalement arraché, extirpé :
I, 3 :

Phèdre
Tu vas ouïr le comble des horreurs
J'aime... A ce nom fatal, je tremble, je frissonne...
J'aime...

Œnone
Qui?

Phèdre
Tu connais ce fils de l'Amazone,
Ce prince si longtemps par moi-même opprimé...

Œnone
Hippolyte? grands dieux !

Phèdre
C'est toi qui l'as nommé.

II, 6 :

Théramène, fuyons. Ma surprise est extrême.
Je ne puis sans horreur me regarder moi-même.
Phèdre... Mais non, grands dieux ! qu'en un profond oubli
Cet horrible secret demeure enseveli !

V, 3 :

... vos invincibles mains
Ont de monstres sans nombre affranchi les humains ;
Mais tout n'est pas détruit ; et vous en laissez vivre
UN... *Votre fils, seigneur, me défend de poursuivre.*
Instruite du respect qu'il veut vous conserver,
Je l'affligerais trop si j'osais achever.
J'imite sa pudeur, et fuis votre présence
Pour n'être pas forcée à rompre le silence.

L'enjambement *un* est vraiment à la limite de la rupture de forme. C'est peut-être dans ce vers que Racine est allé le plus loin dans son imitation presque impressionnante du cours des sentiments [66]; Aricie ne peut nommer expressément le « monstre » (Phèdre) en présence de Thésée; elle dresse devant lui une masse, un bloc qu'il appartient à Thésée de déplacer. Ce « bloc » verbal est symbolique de l'obstacle présent dans la situation. Il est à noter que Racine connaît certes l'interruption du discours, mais la modère : Vossler, *Sprachphilosophie* p. 162, remarque que les propos d'Aricie, pourtant émus, présentent une construction ordonnée, mais que Thésée, parlant de cette tirade, dit ensuite :

... que cache un discours
Commencé tant de fois, interrompu toujours?

« On voit ici clairement que l'auteur a recherché l'interruption psychologique et évité l'interruption grammaticale. Si grande que soit l'émotion de l'âme, l'agencement artistique du discours ne doit pas s'y briser. C'est ainsi que le veut le style soutenu, le maintien idéal grec, français et courtois. » Cette réflexion de Thésée est aussi une précieuse indication pour le jeu de l'interprète d'Aricie, qui doit rendre mimiquement les « interruptions psychologiques », entrecouper le texte, grammaticalement impeccable, de pauses et d'hésitations.

Si l'aposiopèse constitue un retour au tréfonds de l'âme, d'où jaillit le discours, elle n'est pas le seul procédé employé par Racine pour modeler le discours sur la vie intérieure; il ne fait

pas qu'interrompre le discours, il peut aussi le ramener au strict nécessaire, le condenser et l'abréger. Tout lecteur de Racine connaît ces VERS OU HÉMISTICHES TOUT SIMPLES qui, succédant à une tirade de haute rhétorique, donnent au discours, dans une forme brève, simple, vraie, une conclusion définitive. On reconnaît le poète ennemi de l'effet grossier à cette sorte de gradation négative, où la simplicité vient couronner la rhétorique (cf. aussi les exemples de *Britannicus* donnés par Mesnard, *Gr. Écr.*, III, p. XXXI, p. ex. *Que voulez-vous qu'on fasse*; mais Mesnard [67] a tort de ne pas citer les passages *in extenso*) :

Andr., I, 4 :

Je passais jusqu'aux lieux où l'on garde mon fils,
Puisqu'une fois le jour vous souffrez que je voie
Le seul bien qui me reste et d'Hector et de Troie,
J'allais, seigneur, pleurer un moment avec lui :
JE NE L'AI POINT ENCORE EMBRASSÉ D'AUJOURD'HUI !

On se complaît à détacher du contexte le dernier vers, pour y voir la manifestation du sentiment maternel élémentaire et vrai; mais on ne devrait pas oublier de le lire en liaison avec les vers pathétiques qui le précèdent (*jusqu'aux lieux ; vous souffrez que ;* tout le vers *le seul bien... ; seigneur ; pleurer avec lui) ;* on sentira alors que Racine fait jaillir le cri maternel d'une tirade soigneusement ordonnée, comme une source naturelle d'une fontaine façonnée. Même chose pour ce passage fameux :

V, 3 :

Avec quelle furie
As-tu tranché le cours d'une si belle vie?
Avez-vous pu, cruels, l'immoler aujourd'hui,
Sans que tout votre sang se soulevât pour lui?
Mais parle ! De son sort qui t'a rendu l'arbitre?
Pourquoi l'assassiner? Qu'a-t-il fait? A quel titre?
QUI TE L'A DIT ?

Ce dernier fragment de vers est bien connu, mais on a moins bien vu que cette pointe apostrophante se prépare peu à peu dans la déclamation pathétique usuelle *(le cours d'une si belle vie, l'immoler, votre sang se soulevât)*, qu'Hermione commence par reprocher uniquement à Oreste le meurtre de Pyrrhus, avant de prouver par le *mot de nature* de la fin qu'elle a oublié sa propre culpabilité, elle qui est l'instigatrice du meurtre.

Mithr., III, 5 :

... de vous présenter, Madame, avec ma foi,
Tout l'âge et le malheur que je traîne avec moi.

Jusqu'ici la fortune et la victoire mêmes
Cachaient mes cheveux blancs sous trente diadèmes.
MAIS CE TEMPS-LÀ N'EST PLUS. *Je régnais, et je fuis.*

Les paroles entrecoupées de ce souverain déchu rendent le même son que les paroles oppressées dans une cérémonie de deuil; on peut penser aux vers courts de la *Consolation à du Périer* de Malherbe : stoïcisme laconique ou laconisme stoïque, avare de discours face à l'inéluctable cours des choses; réveil, après le rêve et l'abondance, dans la dure réalité, que rend la brièveté du texte. Cf. *Iphigénie* :

Si ma fille une fois met le pied dans l'Aulide,
ELLE EST MORTE...)

Phèdre, I, 1 :

Seigneur, m'est-il permis d'expliquer votre fuite?
Pourriez-vous n'être plus ce superbe Hippolyte,
Implacable ennemi des amoureuses lois,
Et d'un joug que Thésée a subi tant de fois?
Vénus, par votre orgueil si longtemps méprisée,
Viendrait-elle à la fin justifier Thésée?
Et, vous mettant au rang du reste des mortels,
Vous a-t-elle forcé d'encenser ses autels?
AIMERIEZ-VOUS, SEIGNEUR ?

Le « verbiage mythologique », que nous trouvons enflé, s'achève sur le diagnostic franc et direct de l'hémistiche. On dirait que le précepteur a atteint l'âme de son pupille au travers des plis et replis de nombreux voiles.

II, 5 :

Frappe [mon cœur] : *ou si tu le crois indigne de tes coups,*
Si ta haine m'envie un supplice si doux,
Ou si d'un sang trop vil ta main serait trempée,
Au défaut de ton bras prête-moi ton épée ;
DONNE.

L'impératif, phrase à lui tout seul, tire la dernière conséquence découlant d'un état d'âme. On le retrouve souvent à cette même place, en début de vers :

Phèdre, V, 1 :

Partez ; séparez-vous de la triste Aricie ;
Mais du moins en partant assurez votre vie,
Défendez votre honneur d'un reproche honteux,

Et forcez votre père à révoquer ses vœux :
Il en est temps encor. Pourquoi, par quel caprice,
Laissez-vous le champ libre à votre accusatrice?
ÉCLAIRCISSEZ THÉSÉE.

Ath., II, 4 :

Je sais que, dès l'enfance élevé dans les armes,
Abner a le cœur noble, et qu'il rend à la fois
Ce qu'il doit à son Dieu, ce qu'il doit à ses rois.
DEMEUREZ.

II, 5 :

Mais je sens que bientôt ma douceur est à bout.
Que Joad mette un frein à son zèle sauvage,
Et ne m'irrite point par un second outrage.
ALLEZ[68].

Souvent un mot prend d'abord la forme d'une ou plusieurs périphrases rhétoriques, avant d'être simplement énoncé lui-même :

Phèdre, III, 1 :

Moi, régner ! Moi, ranger un État sous ma loi,
Quand ma faible raison ne règne plus sur moi !
Lorsque j'ai de mes sens abandonné l'empire !
Quand sous un joug honteux à peine je respire !
Quand je me MEURS *!*

Quand je me meurs éclate comme la foudre; pour reprendre une formule fréquente dans les histoires littéraires françaises : « Racine a enseigné la force du mot propre. »

De même *Andr.*, I, 1 :

Car enfin n'attends pas que mes feux redoublés
Des périls les plus grands puissent être troublés.
Je me livre en aveugle au transport qui m'entraîne.
J'AIME.

Baj., I, 1 :

Mais si dans le combat le destin plus puissant
Marque de quelque affront son empire naissant,
S'IL FUIT, *ne doutez point que...*

Dans tous ces exemples on trouve l'expression naturelle d'un sentiment vrai, venu du fond du cœur, mais elle jette seulement

ses feux sous un écrin de mots souvent « précieux ». Le ton spontané n'est qu'une variante, tout au plus une gradation du style orné.

A l'aposiopèse s'oppose, d'une autre manière, L'AMPLIFICATION A POSTERIORI DU DISCOURS, aboutissant à une STRUCTURE ASYMÉTRIQUE. Là encore, nous pourrions avoir l'impression spontanée d'un discours dont les vagues submergent les rives naturelles, si ce mode d'expression n'était devenu lui aussi une recette typique de Racine : voir les exemples de Marty-Laveaux, p. CXV, p. ex. les quatre vers raccrochés, parallèles à *tant d'alarmes :*

> *Bérénice, Seigneur, ne vaut point tant d'alarmes,*
> NI QUE *par votre amour l'univers malheureux,*
> *Dans le temps que Titus attire tous ses vœux*
> *Et que de vos vertus il goûte les prémices,*
> *Se voie en un moment enlever ses délices.*

Cf. *Phèdre*, I, 1 :

> *Il veut avec leur sœur ensevelir* LEUR NOM*;*
> ET QUE...
> *Jamais les feux d'hymen ne s'allument pour elle.*

(qu'on rapprochera de Térence : *missast ancilla* ARCESSITUM *et* UT ADFERRET ; Stolz-Schmalz, p. 679). On trouve un autre type d'asymétrie dans :

Ath., I, 4 :

> *Vous voulez* QUE *ce Dieu vous comble de bienfaits,*
> ET NE L'AIMER JAMAIS !

où l'infinitif, porteur d'une ironie mordante, effectue une brusque rupture, répondant à l'absurdité de l'attitude blâmée.

Je placerai encore ici les SÉRIES DE SUBORDONNÉES présentant une foule d'arguments ou d'affirmations, figure de style typiquement racinienne; leur but est de nous donner l'impression du désordre, mais en fait la langue est impeccablement ordonnée : « beau désordre ».

Brit., IV, 4 :

> [Elle s'en est vantée]
> QU'*elle n'avait qu'à vous voir un moment :*
> QU'*à tous ces grands éclats, à ce courroux funeste,*
> *On verrait succéder un silence modeste ;*
> QUE *vous-même à la paix souscririez le premier,*
> *Heureux que sa bonté daignât tout oublier.*

On pourrait être tenté de trouver dans les nombreuses EXCLAMATIONS l'expression d'un sentiment vif, immédiat. Certes Racine emploie par exemple de nombreuses interjections (particulièrement *ah! hélas!* ; la plus fameuse est celle qui achève par un soupir la pièce de *Bérénice*, et qui, me semble-t-il, a servi de modèle à l'*Iphigénie* de Goethe!); mais très souvent l'interjection est contrebalancée par le caractère excessivement rationnel de l'expression, p. ex. par l'antithèse dans

Andr., II, 1 :

AH, *je l'ai trop aimé, pour ne le point haïr!*

ou le côté nomothétique dans *Baj.*, II, 3 :

La plus sainte des lois, AH! *c'est de vous sauver.*

III, 7 :

Mais, HÉLAS, *de l'amour ignorons-nous l'empire?*

Ath., IV, 1 :

HÉLAS! *un fils n'a rien qui ne soit à son père.*

IV, 3 :

Loin du trône nourri, de ce fatal honneur,
HÉLAS! *vous ignorez le charme empoisonneur.*

Par l'interjection, ces maximes impersonnelles sont baignées de la chaleur du sentiment individuel [69], et on y entend en même temps un ton discret de stoïcisme, de passivité, de renoncement face à la souffrance terrestre; les *ah!* et les *hélas!* sont des cris de douleur de la nature humaine condamnée sans espoir à la souffrance. Mais ici encore, Racine sait faire dire aux sons douloureux les choses LES PLUS PROFONDÉMENT PERSONNELLES, si bien enfouies qu'elles soient sous la belle ordonnance des mots :

Andr., II, 1 :

Crois que je n'aime plus, vante-moi ma victoire ;
Crois que dans son dépit mon cœur est endurci ;
HÉLAS! *et s'il se peut, fais-le-moi croire aussi.*

Cet *hélas!* trahit (tout comme *s'il se peut*) l'impossibilité de croire que le cœur d'Hermione soit vraiment endurci.

Dans les exclamations faites de fragments de phrases, on

remarque la structure presque toujours binaire, en quelque sorte « soignée », rappelant des modèles de l'antiquité [70], et devenue un « procédé » :

Baj., III, 7 :

BAJAZET INTERDIT! ATALIDE ÉTONNÉE!

Phèdre, I, 3 :

VAINES PRÉCAUTIONS! CRUELLE DESTINÉE!

IV, 5 :

QUEL COUP DE FOUDRE, Ô CIEL, ET QUEL FUNESTE AVIS!

IV, 1 :

Ô TENDRESSE! Ô BONTÉ *trop mal récompensée!*
PROJET AUDACIEUX! DÉTESTABLE PENSÉE!

V, 6 .

Ô SOINS TARDIFS ET SUPERFLUS!
INUTILE TENDRESSE! *Hippolyte n'est plus.*

Ath., II, 5 :

Pendant qu'il me parlait, Ô SURPRISE, Ô TERREUR!
J'ai vu ce même enfant dont je suis menacée.

Les INVOCATIONS A DES PUISSANCES SURNATURELLES, qui soudain, au milieu du dialogue, élèvent aux cieux les regards du personnage, et qui font passer pour ainsi dire du dialogue à la lecture d'une vision intérieure, sont elles aussi des éléments de pathétique stylisés, suivant le modèle antique. Dans l'antiquité, où la tragédie procède directement des rites religieux, il était compréhensible que le personnage théâtral tourne ses regards vers la divinité proche; pour un auteur chrétien, dont le Dieu ne se trouve nulle part, et surtout pas à proximité des bancs « où sont assis les moqueurs », ces apostrophes sont des éléments formels. Cela explique que les invocations qu'on trouve chez Racine ne s'adressent pas toujours aux dieux, mais parfois à des villes ou d'autres lieux; et même, il intériorise la formule traditionnelle : le personnage s'adresse à sa propre âme, à ses propres sentiments; ainsi, le regard théoriquement tourné vers le haut s'abaisse dans les profondeurs de l'intériorité des personnages, véritable séjour du dieu invoqué.

Andr., I, 4 :

Seigneur, tant de grandeurs ne nous touchent plus guère ;
Je les lui [Astyanax] *promettais tant qu'a vécu son père.*
Non, vous n'espérez plus de nous revoir encor,
SACRÉS MURS, *que n'a pu conserver mon Hector.*

II, 1 :

Mais si l'ingrat rentrait dans son devoir ;
Si la foi dans son cœur retrouvait quelque place ;
S'il venait à mes pieds me demander sa grâce ;
Si sous mes lois, AMOUR, *tu pouvais l'engager...*

III, 6 — Andromaque s'adressant à Pyrrhus :

J'attendais de son fils [= Pyrrhus, fils d'Achille] *plus de bonté.*
Pardonne, CHER HECTOR, *à ma crédulité !*
Je n'ai pu soupçonner ton ennemi d'un crime :
Malgré lui-même enfin je l'ai vu magnanime...

Baj., III, 1 :

Non, non, il ne fera que ce qu'il a dû faire.
SENTIMENTS TROP JALOUX[71], *c'est à vous de vous taire :*
Si Bajazet l'épouse, il suit mes volontés ;
Respectez ma vertu qui vous a surmontés ;
A ces nobles conseils ne mêlez point le vôtre ;
Et loin de me le peindre entre les bras d'une autre,
Laissez-moi sans regrets me le représenter
Au trône où mon amour l'a forcé de monter.

Phèdre, I, 3 :

Noble et brillant auteur d'une triste famille,...
SOLEIL, *je te viens voir pour la dernière fois.*

IV, 6 :

... mon père y tient l'urne fatale ;
Le sort, dit-on, l'a mise en ses sévères mains :
Minos juge aux Enfers tous les pâles humains.
Ah ! combien frémira son âme épouvantée,
Lorsqu'il verra sa fille à ses yeux présentée,...
Que diras-tu, MON PÈRE, *à ce spectacle horrible?*
Je crois voir de ta main tomber l'urne terrible ;
Je crois te voir cherchant un supplice nouveau,
Toi-même de ton sang devenir le bourreau...
Pardonne...

Ayant commencé par parler DE quelqu'un, Phèdre finit par parler À quelqu'un qui est présent.

On aura remarqué, dans l'exemple de *Phèdre*, I, 3, la position emphatique du vocatif *Soleil* en début de vers, avec enjambement: un artifice typique de Racine; le vers précédent, auquel on doit raccorder rythmiquement le vocatif, prend ainsi une longueur particulière et produit un effet inhabituel; cf. encore :

Andr., I, 4 :

> *A de moindres faveurs des malheureux prétendent,*
> SEIGNEUR.

Phèdre, IV, 5 :

> *Et sur quoi jugez-vous que j'en perds la mémoire,*
> PRINCE ?

Ath., II, 5 — L'apparition dit à Athalie :

> « ... *Le cruel dieu des Juifs l'emporte aussi sur toi.*
> *Je te plains de tomber dans ses mains redoutables,*
> MA FILLE. » *En achevant ces mots épouvantables...*

II, 5 :

> *Vous m'avez commandé de vous parler sans feinte,*
> MADAME.

II, 6 :

> *Quelque monstre naissant dans ce temple s'élève,*
> REINE : *n'attendez pas que le nuage crève.*

Dans ces vocatifs, comme dans les interjections, les personnages de Racine allègent leur âme oppressée. Dans *Reine!* on sent une tension qui doit se décharger : aucun mot mieux que *crève* ne saurait exprimer l'état d'âme où se trouve l'auditeur.

Racine ne manque pas de recourir aux AFFIRMATIONS APPUYÉES SOUS FORME ANAPHORIQUE, ces édifices oratoires où tous les étages se ressemblent, mais où le nombre d'étages fait une impression imposante; de l'égarement du personnage, qui se sent bien affermi dans sa position, ou veut s'y affermir par ses discours, naît cette forme d'assurance déclamatoire [72] :

Andr., II, 2 — Hermione à Oreste :

> [Mais, de grâce, est-ce à moi que ce discours s'adresse ?]
> *Oui, c'est* VOUS *dont l'amour, naissant avec leurs charmes,*
> *Leur apprit le premier le pouvoir de leurs armes ;*
> VOUS *que mille vertus me forçaient d'estimer ;*
> VOUS *que j'ai plaint, enfin que je voudrais aimer.*

(Cf. Cicéron : *te imitari oportet, tecum ipse certes ;* Stolz-Schmalz p. 493. Et cet exemple de Térence, avec la répétition insistante du démonstratif : *At, at!* HOC *illud est,* HINC *illae lacrimae,* HAEC *illa est miseria.*)

III, 7 :

FAUT-IL *que mes soupirs vous demandent sa vie?*
FAUT-IL *qu'en sa faveur j'embrasse vos genoux?*

III, 8 :

[Pensez-vous] *qu'il* [Hector] *méprisât un roi victorieux*
QUI *vous fait remonter au rang de vos aïeux,*
QUI *foule aux pieds pour vous vos vainqueurs en colère,*
QUI *ne se souvient plus qu'Achille était son père,*
QUI *dément ses exploits, et les rend superflus?*

Baj., II, 1 :

SONGEZ-VOUS QUE *sans moi tout vous devient contraire?*
QUE *c'est à moi surtout qu'il importe de plaire?*
SONGEZ-VOUS QUE *je tiens les portes du palais ;*
QUE *je puis vous l'ouvrir ou fermer pour jamais ;*
QUE *j'ai sur votre vie un empire suprême ;*
QUE *vous ne respirez qu'autant que je vous aime?*
Et sans ce même amour qu'offensent vos refus,
SONGEZ-VOUS, EN UN MOT, QUE *vous ne seriez plus?*

III, 3 :

Cependant, CROYAIS-TU, QUAND, *jaloux de sa foi,*
Il s'allait plein d'amour sacrifier pour moi ;
LORSQUE *son cœur, tantôt, m'exprimant sa tendresse,*
Refusait à Roxane une simple promesse,
QUAND *mes larmes en vain tâchaient de l'émouvoir ;*
QUAND *je m'applaudissais de leur peu de pouvoir,*
CROYAIS-TU *que son cœur, contre toute apparence,*
Pour la persuader trouvât tant d'éloquence?

Ath., I, 2 :

Et comptez-vous pour rien DIEU *qui combat pour nous ;*
DIEU, *qui de l'orphelin protège l'innocence,*
Et fait dans la faiblesse éclater sa puissance,
DIEU, *qui hait les tyrans, et qui dans Jezraël*
Jura d'exterminer Achab et Jézabel ;
DIEU *qui frappant Joram, le mari de leur fille,*
A jusque sur son fils poursuivi leur famille ;
DIEU, *dont le bras vengeur, pour un temps suspendu,*
Sur cette race impie est toujours étendu!

Nous rangerons ici la RÉPÉTITION PERSÉVÉRANTE d'un mot (du personnage ou de son partenaire) qui avive l'émotion du personnage, et auquel il revient toujours (*taper sur le même clou*, dit-on en français), auquel il s'agrippe, parce qu'il est la proie de sa passion :

Andr., II, 1 — Hermione à sa confidente :

De tout ce que tu vois tâche de ne rien CROIRE*;*
CROIS *que je n'aime plus, vante-moi ma victoire;*
CROIS *que dans son dépit mon cœur est endurci;*
Hélas! et s'il se peut, fais-le-moi croire aussi.

II, 5 :

Pyrrhus
Retournons-y. Je veux la braver à sa vue...
ALLONS.

Phœnix
ALLEZ, *seigneur, vous jeter à ses pieds;*
ALLEZ, *en lui jurant que votre âme l'adore,*
A de nouveaux mépris l'encourager encore.

Phèdre, I, 3 :

Phèdre
Œnone, la ROUGEUR *me couvre le visage...*

Œnone
Ah! s'il vous faut ROUGIR, ROUGISSEZ *d'un silence...*

III, 1 :

Œnone
[Ne vaudrait-il pas mieux]
RÉGNER, *et de l'État embrasser la conduite?*

Phèdre
Moi, RÉGNER[73]*! Moi, ranger un État sous ma loi,*
Quand ma faible raison ne RÈGNE *plus sur moi!*
Lorsque j'ai de mes sens abandonné L'EMPIRE*!*
Quand sous un JOUG *honteux à peine je respire!*
Quand je me meurs!

L'usage de NOMBRES RONDS grossissants semble au premier abord l'expression du sentiment exalté; mais lorsqu'on s'est habitué à l'apparition incessante des mêmes 1000, 100 et 20, on y

voit plutôt une pure formule, correspondant au latin *sexcenti*[74]. Les interdictions ironiques de Malherbe n'ont eu dans ce domaine aucune influence sur les auteurs classiques :

Andr., IV, 3 :

Et mon cœur, soulevant MILLE *secrets témoins,*
M'en dira d'autant plus que vous m'en direz moins.

V, 2 :

Andromaque, au travers de MILLE *cris de joie,*
Porte jusqu'aux autels le souvenir de Troie.

V, 2 :

Oreste vous adore ;
Mais de MILLE *remords son esprit combattu*
Croit tantôt son amour et tantôt sa vertu.

Baj., II, 3 :

Amurat à mes yeux l'[la mort] *a* VINGT *fois présentée.*

II, 5 :

Pensez-vous que VINGT *fois, en vous faisant parler,*
Ma rougeur ne fût pas prête à me déceler?

Phèdre, I, 3 — Œnone :

Je sortais par votre ordre, et cherchais Hippolyte,
Lorsque jusques au ciel MILLE *cris élancés...*

III, 3 — Œnone :

Tremblante comme vous, j'en sens quelque remords.
Vous me verriez plus prompte affronter MILLE *morts.*
Mais puisque je vous perds sans ce triste remède,
Votre vie est pour moi d'un prix à qui tout cède.

Ath., V, 2 :

Et retrancher des jours qu'aurait dû MILLE *fois*
Terminer la douleur de survivre à mes rois.

Les 1000 et les 100 sont bien sûr des nombres exagérés, mais parce qu'ils sont des nombres ronds ils dégagent aussi une impression d'ordre et de clarté, de sérénité. Racine a dû sentir lui-même la platitude formelle de ce *mille fois*, puisqu'il le nuance par une place particulière :

Bérén., II, 2 :

> *Cet amour est ardent, il le faut confesser.*
> *Plus ardent* MILLE FOIS *que tu ne peux penser*

(Des Hons, p. 199), et puisqu'il choisit, lorsqu'il veut obtenir un effet particulièrement fort, d'autres nombres ronds :
Mithr., III, 5 :

> *Jusqu'ici la fortune et la victoire mêmes*
> *Cachaient mes cheveux blancs sous* TRENTE *diadèmes.*

Strachey remarque à propos de ces vers dans *Books and Characters*, p. 12 : « Never, surely, before or since, was a simple numeral put to such a use — to conjure up so triumphantly such mysterious grandeurs [75]. »

L'alternance de *vous* et *toi* exprime les rapports affectifs fluctuants entre les personnages. Dans une seule et même scène il se peut très bien qu'un *vous* soit remplacé par un *tu* familier ou agressif, auquel succède de nouveau un *vous* plus modéré, selon l'évolution de la courbe affective. L'instabilité de la forme de politesse répond à l'instabilité des sentiments. On peut, il est vrai, trouver irritantes ces variations du pronom dans la plupart des *scènes à faire* des pièces raciniennes; il s'agit d'un accessoire constant, dont Corneille a déjà largement usé; cf. Roustan, *Précis d'expl. franç.*, p. 158. Racine réussit particulièrement ses effets de véhémence par l'explosion soudaine d'un *tu* longtemps contenu, p. ex. *Andr.*, IV, 5 (Hermione à Pyrrhus, après un début avec *vous*, soudain) : *Je ne t'ai point aimé, cruel*, puis retour à *Achevez votre hymen*, dans un effort pour se détacher de lui, et nouvelle attaque mordante lorsque la jalousie l'emporte de nouveau :

> *Perfide, je te voi,*
> *Tu comptes les moments que tu perds avec moi !*

Ou bien, dans *Baj.*, II, 1, l'explosion de Roxane :

> *Non, je ne veux plus rien.*
> *Ne m'importune plus de tes raisons forcées,*

puis le retour à une forme plus civile, plus suppliante aussi : *Bajazet, écoutez ; je sens que je vous aime* [76], puis de nouveau l'abandon, le désespoir :

Ah ! crois-tu...
Ni que je vive enfin, si je ne vis pour toi.

Même processus dans la déclaration d'amour de Phèdre (*Phèdre*, II, 5) qui commence par *vous*, puis passe brusquement à *tu :*

Ah ! cruel, tu m'as trop entendue.
Je t'en ai dit assez pour te tirer d'erreur.
Eh bien ! connais donc Phèdre et toute sa fureur.

Le *tu* livre au partenaire la part ultime, la plus secrète et la plus intime des sentiments.

Sur les MÉTAPHORES de Racine on a depuis longtemps dit l'essentiel. Vossler écrit p. 185 que le caractère dominant du style de Racine est, à l'opposé de Corneille, « moins dans la transcendance du sens sensuel que dans la réincarnation du sens intellectuel des mots », et que les expressions raciniennes « touchent l'esprit autant que les sens »; cf. le renforcement du sens concret dans *Dieu tient le cœur des rois entre ses mains puissantes* (*Esther*, I, 1) par rapport au texte biblique *Cor regis in manu Domini*. Cette expression très concrète *tient entre*, appliquée au cœur, donne une de ces « alliances de mots inusitées » que louaient déjà les contemporains de Racine (G. Truc, *Le cas Racine*, p. 114) [77]. Valéry parle lui aussi de « l'équilibre admirable... entre la force sensuelle et la force intellectuelle du langage » (Des Hons, p. 263), ce qui est vrai surtout pour les images. On pourrait dire aussi que Racine reprend les formules traditionnelles [78], mais pour les assouplir, rendre sa pleine valeur au sens étymologique (cf. par exemple la « restauration » du mot *reliques* par Racine, qu'admirait A. France; Des Hons, p. 116). Nous avons vu des cas comme :

TRAÎNER *de mers en mers* MA CHAÎNE *et* MES ENNUIS,

où la formule *traîner des chaînes* est replacée dans sa signification concrète première par l'addition de l'abstrait *et mes ennuis* [79]. Racine aime rester à la limite du sensuel et de l'intellectuel. Si son modèle est trop intellectuel, il le sensualise (voir la phrase biblique citée plus haut), s'il est trop sensuel, il l'intellectualise, cf. par exemple *respirer* LE JOUR au lieu de *haurire* LUCEM (Mesnard, *op. cit.*, p. XLII, et qu'on trouve d'ailleurs déjà chez Corneille). Un contemporain de Racine, qui pourtant, traditionaliste chagrin, ne lui ménageait pas les critiques, a tout de même reconnu la « nouveauté » d'associations comme :

Il a de trop de sang acheté leur colère :

« J'avoue pourtant qu'*acheté* a quelque chose de plus nouveau et de plus brillant qu'*attiré*. » (Subligny, 1668, cité par Truc, p. 106.) Le métaphorisme formel de Racine peut donc être rangé dans les éléments de son style « en sourdine » : on y retrouve la même volonté d'élaboration, qui, refusant de rendre les choses directement, les stylise selon la tradition, mais qui, loin de reprendre cette formule comme une chose morte, l'assouplit, la retourne, exécutant le testament du laboureur de La Fontaine : Creusez, fouillez, bêchez! Racine travaille sur des formules, mais c'est pour leur ôter leur résonance formelle.

Tout ce que je pourrais ajouter au chapitre « formules » est l'observation que, par leur emploi constant au cours d'une pièce, des éléments d'expression purement traditionnels prennent valeur de LEITMOTIVE. Rien de plus courant par exemple que de décrire le pouvoir des YEUX sur l'être qui aime. Mais Racine réussit à réduire pour ainsi dire entièrement ses personnages au regard et aux yeux — l'expression certes la plus intellectuelle du sentiment amoureux, comme le savaient déjà les trouvères du Moyen Age. J'ai réuni plusieurs passages (sûrement pas tous!) pris dans une seule pièce[80], où est mentionné le pouvoir des yeux :

Andr., I, 4 :

Pyrrhus
Me refuserez-vous un regard moins sévère?

Andromaque
Quels charmes ont pour vous des yeux infortunés
Qu'à des pleurs éternels vous avez condamnés?

Pyrrhus
Mais que vos yeux sur moi se sont bien exercés!
Qu'ils m'ont vendu bien cher les pleurs qu'ils ont versés!
...
Animé d'un regard je puis tout entreprendre.

II, 1 — Cléone à Hermione :

Vous pensez que des yeux toujours ouverts aux larmes
Se plaisent à troubler le pouvoir de vos charmes?

II, 2 — Oreste à Hermione :

Je sais que vos regards vont rouvrir mes blessures
...
Enfin je viens à vous, et je me vois réduit
A chercher dans vos yeux une mort qui me fuit.

Mon désespoir n'attend que leur indifférence :
Ils n'ont qu'à m'interdire un reste d'espérance ;
Ils n'ont, pour avancer cette mort où je cours,
Qu'à me dire une fois ce qu'ils m'ont dit toujours
...
[Est-ce à moi que ce discours s'adresse ?]
Ouvrez vos yeux : songez qu'Oreste est devant vous...

Hermione :

Oui, c'est vous dont l'amour, naissant avec leurs charmes,
Leur apprit le premier le pouvoir de leurs armes...

Oreste :

Vos yeux n'ont pas assez éprouvé ma constance?
Je suis donc un témoin de leur peu de puissance?
Je les ai méprisés? Ah ! qu'ils voudraient bien voir
Mon rival comme moi mépriser leur pouvoir !
...
Venez dans tous les cœurs faire parler vos yeux.

III, 2 — Hermione :

[Je veux croire]
Que mes yeux sur votre âme étaient plus absolus.

Oreste :

... Vos yeux ne font-ils pas tout ce qu'ils veulent faire?

III, 4 — Hermione :

Vos yeux assez longtemps ont régné sur son âme.

III, 5 — Céphise à Andromaque :

Je croirais ses conseils et je verrais Pyrrhus.
Un regard confondrait Hermione et la Grèce.

III, 7 — Pyrrhus à Andromaque :

Mais, Madame, du moins, tournez vers moi les yeux :
Voyez si mes regards sont d'un juge sévère.

IV, 2 — Cléone à Hermione :

Vos yeux ne sont que trop assurés de lui plaire.

IV, 3 — Oreste :

Croirai-je que vos yeux, à la fin désarmés,
Veulent...

IV, 5 — Pyrrhus à Hermione :

Et quoique d'un autre œil l'éclat victorieux
Eût déjà prévenu le pouvoir de vos yeux...

Hermione ·

... si le ciel en colère
Réserve à d'autres yeux la gloire de vous plaire,
Achevez votre hymen, j'y consens ; mais du moins
Ne forcez pas mes yeux d'en être les témoins.

V, 2 — Cléone à Hermione :

Je l'ai vu...
Et d'un œil où brillaient sa joie et son espoir
S'enivrer en marchant du plaisir de la voir.

Les yeux, le regard, sont parfois vus tout concrètement, dans les gestes *(ouvrez vos yeux ; tournez vers moi les yeux)* ; mais ils sont aussi le miroir de l'âme *(d'un œil où brillaient sa joie et son espoir ; si mes regards sont d'un juge sévère)*, parfois aussi des êtres indépendants qui règnent *(mes yeux... sur votre âme... absolus ; vos yeux... ont régné sur mon âme)*, parlent *(ils n'ont qu'à me dire... ; dans tous les cœurs faire parler vos yeux)*, enfin de simples formules remplaçant « je, tu, il » etc. *(quoique d'un autre œil l'éclat victorieux eût... prévenu le pouvoir de vos yeux)*. Cette toute-puissance des yeux, proclamée tout au long de la pièce [81], élève l'amour au niveau d'une essence purement spirituelle, qui ne fait que transparaître mystérieusement par leur truchement.

Rien, depuis Corneille, voire depuis le pétrarquisme de la Renaissance et les troubadours, n'est plus courant que l'image de la FLAMME D'AMOUR [82]. Mais dans *Phèdre*, Racine, peut-être inspiré par le sens étymologique du nom de son héroïne (« la Rayonnante, la Brillante »), a fait du feu le symbole du sentiment de Phèdre : le feu 1° ÉCLAIRE et 2° RÉCHAUFFE, et Phèdre, fille du dieu des Enfers, tourmentée par de sombres puissances, recherche la lumière, le Soleil son ancêtre ; elle voudra donc premièrement voir le jour, la lumière, quoiqu'elle soit condamnée à la nuit, à la mort, et deuxièmement elle brûlera d'amour, dans le temps même qu'elle sent se figer sa chaleur vitale. Toujours s'oppo-

seront en elle les ténèbres et la lumière, la chaleur et le froid; elle sera un oxymoron (v. plus haut) incarné, une sombre lumière déclinante, une flamme qui se refroidit (mourante); une « flamme noire » [83], une torche brièvement embrasée : voilà ce qu'est cette brillante Phèdre, qui, enfant d'une « triste » et « brillante » famille, tient autant de Minos que d'Hélios. Et « noir et brillant » ne sont que des expressions symboliques de « mal » et « bien » d'une part, « inconscient » et « conscient » de l'autre. Comme personne à ma connaissance n'a encore mis en lumière ce jeu de symboles [84], je fais suivre un choix de passages :

I, 1 :

Chargés d'un FEU *secret, vos yeux s'appesantissent.*

I, 1 :

Il n'en faut point douter : vous aimez, vous BRÛLEZ.

I, 1 :

Et d'ailleurs quels périls vous peut faire courir
Une femme mourante, et qui cherche à mourir?
Phèdre atteinte d'un mal qu'elle s'obstine à taire,
Lasse enfin d'elle-même ET DU JOUR QUI L'ÉCLAIRE,
Peut-elle contre vous forger quelques desseins?

I, 2 :

Son chagrin inquiet l'arrache de son lit :
ELLE VEUT VOIR LE JOUR [85] : *et sa douleur profonde*
M'ordonne toutefois d'écarter tout le monde.

I, 3 — Phèdre :

Mes yeux sont éblouis du jour que je revoi...

Œnone :

Vous vouliez vous montrer et revoir la LUMIÈRE.
Vous la voyez, Madame ; et, prête à vous cacher,
Vous haïssez le JOUR *que vous veniez chercher !*

Phèdre :

NOBLE ET BRILLANT *auteur d'une* TRISTE *famille...*
SOLEIL, *je te viens voir pour la dernière fois !*

Œnone :

Les ombres par trois fois ont obscurci les cieux
Depuis que le sommeil n'est entré dans vos yeux ;
Et le JOUR *a trois fois chassé la nuit obscure*
Depuis que votre corps languit sans nourriture...
Réparez promptement votre force abattue,
Tandis que de vos jours prêts à se consumer
Le FLAMBEAU *dure encore et peut se* RALLUMER.

II, 3 :

Je le vis, je rougis, je pâlis à sa vue...
Je sentis tout mon corps et transir et BRÛLER.
Je reconnus Vénus et ses FEUX *redoutables...*
En vain sur les autels ma main brûlait l'encens.
...
Ce n'est plus une ARDEUR *dans mes veines cachée :*
C'est Vénus tout entière à sa proie attachée...
J'ai pris la vie en haine, et ma FLAMME *en horreur ;*
Je voulais en mourant prendre soin de ma gloire,
Et dérober au jour une FLAMME SI NOIRE.
...
Et que tes vains secours cessent de rappeler
Un reste de CHALEUR *tout prêt à s'exhaler.*

I, 5 :

Et si l'amour d'un fils, en ce moment funeste,
De mes faibles esprits peut RANIMER *le reste.*

II, 5 :

... ces dieux qui dans mon flanc
Ont allumé le FEU *fatal à tout mon sang.*

II, 5 :

J'ai langui, j'ai SÉCHÉ *dans les* FEUX, *dans les larmes.*

III, 1 :

Vous nourrissez un FEU *qu'il vous faudrait éteindre.*

III, 3 :

... ma FLAMME *adultère...*

III, 3 :

Penses-tu que, sensible à l'honneur de Thésée,
*Il lui cache l'*ARDEUR *dont je suis* EMBRASÉE?

IV, 1 :

Honteuse du dessein d'un amant furieux
Et du FEU *criminel qu'il a pris dans ses yeux,*
Phèdre mourait, seigneur, et sa main meurtrière
Éteignait de ses yeux l'innocente LUMIÈRE.

IV, 1 :

Et ce FEU *dans Trézène a donc recommencé?*

IV, 6 :

Mon époux est vivant, et moi je BRÛLE *encore!*
Misérable, et je vis! et je soutiens la VUE
De ce sacré SOLEIL *dont je suis descendue!*

V, 7 :

Le ciel mit dans mon sein une FLAMME *funeste...*
[Œnone a craint qu'Hippolyte...]
Ne découvrit un FEU *qui lui faisait horreur...*
...
J'ai pris, j'ai fait couler dans mes BRÛLANTES *veines*
Un poisson...
Déjà jusqu'à mon cœur le venin parvenu
Dans ce cœur expirant jette un FROID *inconnu;*
Déjà je ne vois plus qu'à travers un nuage
Et le CIEL *et l'époux que ma présence outrage;*
Et la mort, à mes yeux DÉROBANT LA CLARTÉ,
Rend au JOUR, *qu'ils* SOUILLAIENT, *toute sa* PURETÉ.

Thésée :

D'une action si NOIRE
Que ne peut avec elle expirer la mémoire?
Allons, de mon erreur, hélas! trop ÉCLAIRCIS,
Mêler nos pleurs au sang de mon malheureux fils.

*

Les exemples que j'ai choisis me semblent montrer clairement pourquoi nous ressentons toujours chez Racine, en dépit du lyrisme contenu et de la profondeur psychologique, quelque chose d'un peu froid, une distance, une sourdine, et pourquoi il faut la maturité de l'âge d'homme, et une intelligence spéciale-

ment formée aux expressions chastes et réservées, pour sentir toute l'ardeur cachée dans les pièces de Racine. Tout lecteur de Racine aura sans doute remarqué que des vers de notre auteur cités hors de leur contexte produisent un effet beaucoup plus intense que placés dans le cours uni du dialogue : qu'on lise par exemple le choix de citations de Des Hons (qu'il n'a réunies qu'à l'instigation de son maître, A. France)! L'explication en est que la MASSE des procédés d'assourdissement accumulés par Racine dans les tirades de ses personnages exerce une action beaucoup plus puissante sur l'auditeur que quelques « joyaux » dont la valeur d'intense affectivité ressort quand on les isole. On pourra m'objecter que je n'ai analysé à proprement parler que les éléments non poétiques, les traits rebutants du style racinien, et que la vraie splendeur, l'infiniment grand et l'éternel, sont passés, telle la poussière des ailes d'un papillon, au travers des mailles de mon filet grammatical et stylistique.

Je réponds : c'est vrai! et ce n'est pas vrai! C'est vrai, dans la mesure où, comme je l'ai déjà dit, je ne pouvais pas sans dommage décomposer le bel AMALGAME de la musique, de la syntaxe, du vocabulaire, du rythme et de la pensée (l'analyse ne peut que se limiter à isoler les composantes, tout en sachant que c'est leur synthèse qui produit l'effet spécifique) [86] — et ce n'est pas vrai, dans la mesure où le stoïcien Racine lui-même accordait au moins autant de prix aux procédés de sourdine de ses œuvres classiques qu'aux manifestations lyriques, élégiaques, directes et musicales de son âme, qui s'accordent tellement mieux à notre sens de l'art, toujours enclin au romantisme [87] : Racine a été, comme le dit si bien Fubini, « uno dei poeti più sereni che in ogni tempo abbiano cantato » [88].

Il est tout à fait caractéristique que les commentateurs français de textes raciniens (Rudler, Roustan), choisissent habituellement celles des scènes où un personnage l'emporte sur un autre par la supériorité de sa ruse, et non, comme il me semblerait plus normal, un passage comme l'aveu de Phèdre ou la prière d'Esther; c'est que dans ces « scènes d'intrigue » dominent les procédés rhétoriques rationnels, qu'il est facile d'analyser, les « mathématiques de l'âme », comme dit Rudler. Car l'*explication française*, comme tout commentaire d'une œuvre poétique, mais encore plus que chez nous, Allemands, est un exercice de rationalisation de l'irrationnel.

Il est significatif que Péguy, dans *Victor Marie, comte Hugo* souligne chez Racine précisément la CRUAUTÉ (qui est pour Péguy le signe que Racine — à l'opposé de Corneille — ne vit et ne travaille pas en état de grâce), et veuille voir dans le mot *cruel(le)* non pas une survivance chez Racine de la langue

précieuse, mais le *leitmotiv*, « le mot de la révélation du cœur ». Cette cruauté est, selon Péguy, profondément enracinée dans les personnages : « Tout est adversaire, tout est ennemi aux personnages de Racine; les hommes et les dieux, leur maîtresse, leur amant, leur propre cœur. » Et il prouve, en écrivant en caractères gras certains termes d'une tirade d'*Iphigénie* (une création du « tendre Racine » connue pour sa « tendresse ») la « cruauté filiale » de cette « fille d'Agamemnon et de Clytemnestre » :

Mon père
CESSEZ DE VOUS TROUBLER, *vous n'êtes point trahi.*
QUAND VOUS COMMANDEREZ, *vous serez* OBÉI.
MA VIE EST VOTRE BIEN. *Vous voulez* le REPRENDRE :
Vos ordres SANS DÉTOUR *pouvaient se faire entendre.*
D'un œil AUSSI CONTENT, *d'un* CŒUR *aussi* SOUMIS
Que j'acceptais l'époux QUE VOUS M'AVIEZ PROMIS,
Je saurai, S'IL LE FAUT, *victime* OBÉISSANTE
[J'aurais souligné aussi *victime*]
Tendre au fer de Calchas une tête INNOCENTE,
[J'aurais souligné aussi *une*]
Et respectant le coup PAR VOUS-MÊME ORDONNÉ
Vous RENDRE *tout le sang* QUE VOUS M'AVEZ DONNÉ.

Et Péguy écrit : « Il n'y a pas un mot, pas un vers, pas un demi-vers, pas un membre de phrase, pas une conjonction, il n'y a pas un mot qui ne porte pour mettre l'adversaire (le père) dans son tort. Le dialogue racinien est généralement un combat...; dans le dialogue racinien le partenaire est, généralement, constamment un adversaire; le propre du personnage racinien est que ce personnage racinien parle constamment pour mettre l'adversaire dans son tort, ne se propose que de mettre l'adversaire dans son tort, ce qui est le commencement même, le principe de la cruauté... Les victimes de Racine sont elles-mêmes plus cruelles que les bourreaux de Corneille. » Je crois pour ma part que nous devons attribuer cette *cruauté* [89] moins aux personnages de Racine qu'à la philosophie de Racine, qui est effectivement d'un homme ayant perdu la grâce, cette philosophie qui ne cesse d'observer et d'objectiver l'humain, non seulement À PARTIR DE L'HOMME QUI SOUFFRE, mais À PARTIR D'UNE NATURE OBJECTIVE RATIONNELLE. Iphigénie exprime, dans le passage ci-dessus : 1. SA soumission à la volonté de son père, 2. la révolte de l'objectif contre la volonté de son père. Sa langue est double à la lettre : c'est la langue d'Iphigénie, et celle d'une objectivité rationnelle supra-iphigénienne. Elle donne effectivement une « réponse terrible à son père, d'une

sourde cruauté tragique », mais cela seulement parce que les doux tons d'Iphigénie se rencontrent avec les durs reproches de la raison objective. La mise de l' « adversaire » dans son tort apporte la « deuxième voix » que Péguy, l'ami de la mystique et l'ennemi du politique, a particulièrement bien remarquée, la voix de la *ratio*, qui couvre sans cesse chez Racine celle du sentiment, qui dispose plus ses arguments contre le partenaire et qui apparaît aussi à l'auditeur comme une dissection « cruelle » des sentiments. Tous les mots et membres de phrases soulignés par Péguy constituent une accusation ininterrompue du père (on pourrait les réduire à un *vous l'avez voulu, vous !* de révolte), mais ils sont de fait moins une plainte d'un Moi que l'accusation d'un Toi : l'accusation doit tenir compte, comme un procès en bonne et due forme, des règles de l'entendement. Et une Phèdre ne se distingue d'Iphigénie qu'en un point : elle est elle-même l'accusée; on a constamment souligné la lucidité qui se déchire elle-même dans cette héroïne racinienne passionnée. Et le « double éclairage » dont parle Vossler à propos d'Athalie, n'est-il pas aussi cette vision qu'a un personnage de ses égarements humains, mais mesurés sur des critères de raison [90] ? Racine ne se laisse pas aller à prendre parti pour ou contre Athalie, il l'observe impartialement (« avec des yeux de gentilhomme ordinaire du roi », dit Mauriac, qui évoque la morale nietzschéenne des maîtres); et il communique cette impartialité aux paroles de son personnage, qui n'oscille pas seulement entre *Cette paix que je cherche et qui me fuit toujours* et *Je jouissais en paix du fruit de ma sagesse*, mais qui souvent — selon l'habitude racinienne — unit la quiétude à l'inquiétude, l'entendement et l'emportement, la réflexion et le lyrisme.

*

Nous savons encore à vrai dire relativement peu de choses sur le devenir du langage des formes dans les littératures romanes des Temps Modernes. E. Norden, dans le deuxième tome de son *Antike Kunstprosa*, a bien montré les influences antiques qui ont déterminé le style orné, baroque et précieux, du XVI^e^ et du XVII^e^ siècle, dans les pays de langue romane. Mais comment ces formes ornées ont été progressivement atténuées et modérées jusqu'à donner naissance au style classique, c'est là ce que personne, à ma connaissance, n'a jamais étudié. Cet article veut être une première et modeste contribution à cette tâche gigantesque : lorsqu'on examine l'ORIGINE des divers procédés de style dans le style « en sourdine » du classicisme racinien, on est presque toujours ramené à l'antiquité (tout au plus pour-

rait-on voir dans le symbolisme de Phèdre une sorte de dualisme chrétien, ou même de manichéisme polaire à la manière de Victor Hugo). Ce fait est assez remarquable, étant donné qu'on aime présenter Racine comme un auteur chrétien et janséniste. Or pour le style (même dans les pièces bibliques, mis à part le contenu des paraboles), il est entièrement dans la lignée de l'antiquité (métamorphosée par le pétrarquisme). Il atténue le baroque excessif et hypertrophié des imitateurs des anciens, il donne une vie nouvelle aux formules de l'antiquité, mais ses formes et ses formules sont et restent antiques. Donc, j'affirmerais, contrairement à Vossler (p. ex. p. 167), le « caractère érudit et humaniste » de l'œuvre racinienne. D'ailleurs Vossler lui-même reconnaît (p. 152) : « Pour la seule mise en forme, et non pour la matière, on peut voir en Racine un humaniste. » Mais comment la mise en forme et la matière pourraient-elles être en discordance ? L' « élégance de l'expression » que Racine, dans la préface de *Bérénice* [91], déclare rechercher, il l'a apprise chez les Anciens. Ses audaces de langue sont plutôt des assouplissements délicats, élégants, dans le modelé classique, des nuances apportées aux formes antiques, qu'une descente hardie aux sources éternellement bouillonnantes de la création linguistique. On aboutit ainsi à l'image hélas rebattue du parc de Versailles et de la nation française, « nation de jardiniers » comme dit Keyserling *(Das Spektrum Europas)* : « L'esprit français a plus rarement que tout autre apporté quelque chose d'essentiellement neuf. Il est assurément inventif, mais toujours sur des bases immuables; son meilleur esprit est un esprit de *finishing school.* » Mais les jeunes arbres d'un jardin ancien n'en sont pas moins encore des arbres beaux et vivants! On peut aussi penser aux termes dans lesquels Hofmannsthal (« Das Schrifttum als geistiger Raum der Nation », *Neue Deutsche Rundschau*, 1927, p. 12 sq.) parle de la littérature française : « Au sein d'un si constant changement, l'ambition n'est pas de ressortir, mais de satisfaire aux exigences traditionnelles. Un grand observateur l'a dit : chez ce peuple, la discipline rigoureuse dans l'expression personnelle l'emporte sur l'effet bouleversant du trait unique... Dans cette nation sociale par excellence se développe, au sein de la littérature même, cet élément social, dont le fondement est une rivalité toujours en éveil entre les individus... C'est précisément cette grande vigilance qui assure le triomphe de la simplicité dans la beauté, le bonheur d'un trait isolé, l'élégance. L'originalité n'a qu'une valeur conditionnelle,... mais une supériorité relative, un léger dépassement de la moyenne, sont hautement appréciés. »

Pour finir, je voudrais encore prendre position sur une phrase

de Marty-Laveaux dans le *Lexique de la langue de J. Racine*, que cite G. Truc (p. 109) : « La règle la plus ordinaire contre laquelle il importe de se prémunir d'abord quand on veut étudier la langue d'un écrivain, c'est de croire que tout ce qui dans ses œuvres s'éloigne de l'usage actuel doit lui être attribué, caractérise sa manière, sa langue à lui, porte la marque de son tour d'esprit et de son génie. » Marty-Laveaux parle ici en historien, replaçant la langue d'un auteur dans l'époque où il a vécu. Mais cette langue de l'auteur et la langue de son époque, qui en est l'enveloppe, produisent SUR NOUS un effet déterminé. Même si Racine est un enfant de son époque, il porte encore les marques de sa personnalité en elle-même; aussi les traits particuliers que nous observons chez lui sont-ils également caractéristiques de lui-même (et pas seulement de son temps). C'est ainsi seulement que se justifie la tentative qui précède pour analyser DIRECTEMENT, en partant de NOTRE SENS MODERNE DE LA LANGUE, et sans le détour des témoignages contemporains, contradictoires et lacunaires, la langue de Racine; car Racine n'appartient pas à sa seule époque, il est aussi « nôtre ».

Prenons un exemple dans Marty-Laveaux : ce philologue nous apprend (p. XIII) que « CHATOUILLAIENT *de mon cœur l'orgueilleuse faiblesse*, expression heureusement placée dans *Iphigénie* (v. 82), et attribuée en général à Racine, n'est pas... de son invention, et remonte au moins jusqu'à Ronsard ». Ce dernier détail a certes un grand intérêt pour l'histoire du style, mais il n'apporte rien à la compréhension du plaisir esthétique que nous procure l'œuvre de Racine en tant que telle; car au moment où nous goûtons Racine, nous ignorons tout (voulons tout ignorer) de Ronsard. Et en tout cas *chatouiller*, qu'il ait été trouvé par Racine ou par Ronsard, ou bien forgé par lui, entre bien dans la série d'exemples où une expression primitivement sensuelle est menée à la limite de la formule (voir plus haut); en outre, cette phrase est un exemple privilégié, où *chatouiller* est mêlé à d'autres racinismes (antéposition de la détermination dépendante, oxymoron, remplacement de la personne par une qualité), si bien que cet emprunt — puisque emprunt il y a — apparaît dans une métamorphose absolument typique. Il est donc, pour l'esprit rigoureux, impossible d'isoler un trait dans la langue d'un auteur pour le comparer à des traits parallèles de langue, également isolés de leur contexte, chez d'autres auteurs; les divers traits d'une œuvre poétique doivent d'abord être comparés ENTRE EUX comme membres, éléments et supports d'un système, d'une unité cohérente. Isoler un élément de l'ensemble et le rapporter à des éléments pris dans d'autres

systèmes antérieurs, c'est faire injure à l'auteur [92]; c'est faire passer un créateur pour un plagiaire.

La sourdine mise par Racine dans son style lui ferme aussi le cœur des Français d'aujourd'hui. Il me semble permis d'affirmer que le Français de culture moyenne (mis à part quelques élites), n'a pas, dans les retranchements de son cœur, autant d'autels fumant pour Racine que voudraient nous le faire croire les panégyriques officiels, perpétués par l'école et l'opinion. Avec la netteté et la sincérité souhaitables, un homme aussi profondément français que Meillet déclare (*Bulletin de la société de linguistique* [1935], 105; d'accord avec son collègue et compatriote, le linguiste Brunot [voir plus haut]) : « Si conservateur que l'on soit, il faut avouer que Shakespeare et Racine sont des auteurs du passé, pour la langue comme pour le fond » ; et ses adversaires, les tenants du classicisme, doivent reconnaître ce fait (Boulenger-Thérive, *Les Soirées du Grammaire-club*, p. 45) : « Le public de la Comédie-Française qui écoute une tragédie de Racine, aujourd'hui, ne saisit plus un tiers du texte... je gagerais qu'il n'a même pas la patience d'écouter jusqu'au bout les phrases un peu longues [93]. » Pour ma part, je dirais : RACINE NOUS RESTE (aux Français, et à tout le monde de la littérature) ÉTERNELLEMENT PROCHE, PARCE QU'IL RESTE ÉTERNELLEMENT ÉLOIGNÉ DE NOUS. La distance qui sépare sa langue de la nôtre interdit la promiscuité avec Racine; il est fort possible que la proximité linguistique des Goncourt agace un nombre déjà grand de lecteurs actuels, de même que maint tableau impressionniste, alors qu'un Claude Lorrain ou un Poussin nous sont éternellement proches, par le jeu même de leur éloignement. Les images voilées incitent à percer le voile, les images déjà dévoilées n'ont plus rien à nous révéler; l'impératif dynamique se trouve du côté des premières. Et cet éloignement précisément est un élément poétique [94]. Un portrait de la Renaissance, avec ses costumes et sa disposition, nous est étranger, mais ce dépaysement nous invite à le surmonter. J'aboutis donc à une formulation aussi paradoxale que Thérive dans son livre *Le français, langue morte?* : de même qu'il prise dans la langue littéraire française ce qu'elle a de « mort », parce que c'est l'unique part demeurant vivante dans l'évolution naturelle dévastatrice de la langue, de même je vois dans l'éloignement, la distance volontaire de la langue racinienne un rempart contre toute promiscuité vulgaire, contre une excessive approche, génératrice de dégoût. Il est bon de s'affranchir d'une idée par trop triviale et chaotique de la vie du monde et de l'âme, d'opposer au « Tout s'écoule » un « Certaines choses restent en place ». Racine aurait pu dire ce que son admirateur

Napoléon disait sur son propre compte, la « formule grecque » [95] que Nietzsche allait reprendre : « J'ai refermé le gouffre anarchique et débrouillé le chaos. J'ai ennobli les peuples [96] ».

NOTES

1. J'ai réuni mes exemples sans utiliser le *Lexique de la langue de Jean Racine* de Marty-Laveaux (1873, édition des *Grands Écrivains*) et sans autre bibliographie que le livre de Vossler. Cela seul me permettait une observation spontanée de la langue de Racine. Ce n'est qu'après avoir achevé mon manuscrit que j'ai consulté des ouvrages et les ai utilisés. Il serait du reste urgent de remanier le lexique en question sur des bases modernes : il nous faudrait surtout un lexique COMPLET de la langue racinienne, pour permettre des études statistiques; il faudrait aussi séparer la poésie et la prose, ce que Racine a publié et ce qui était à l'origine privé (lettres, etc.), pour qu'on puisse voir plus clairement les nuances de style au sein de son vocabulaire.

2. Cf. *Andr.*, IV, 5 :

Ton cœur, impatient de revoir ta Troyenne,
*Ne souffre qu'à regret qu'*UN AUTRE *t'entretienne*

avec « emploi de l'adjectif *autre* au masculin, ou plutôt au neutre, bien qu'il s'agisse d'une femme » (Marty-Laveaux, p. CX), « quelqu'un d'autre ».

3. Mon collègue P. Friedländer me suggère la comparaison avec Sénèque, *Médée*, 503 (Médée à Jason) :

Tibi innocens QUISQUIS *est pro te nocens?*

où *quisquis*, « qui que ce soit », « quiconque », fait allusion en fait à Médée. Cela ressemble à une sorte de cache-cache linguistique. Friedländer parle d'un « va-et-vient » dialectique entre le général et le particulier.

4. E. Winkler, *Grundlegung der Stilistik* (1929), p. 113, voit dans un cas analogue chez Molière,

Et l'on peut pour époux refuser un MÉRITE
Que pour adorateur on veut bien à sa suite,

une concrétisation du mot abstrait *mérite* provoquée par l'article indéfini : « L'article indéfini retire au mot *mérite* tant d'énergie spirituelle que le noyau conceptuel abstrait du mot peut passer au second plan pour laisser apparaître concrètement (par la vertu de l'article indéfini) une chose, une personne méritante »; certes, mais d'un autre côté, *un mérite* est plus abstrait que « la personne qui mérite notre amour » : il faut sous-entendre une idée générale, non exprimée parce qu'allant de soi : seul le vrai mérite reçoit l'amour en partage » (de même qu'une haute culture se reconnaît surtout à ses bases indispensables). Winkler souligne le caractère évocateur de l'article, alors que pour ma part j'insiste sur le caractère indéfini de l'article indéfini.

5. Racine dégénéralise, individualise la maxime en la replaçant le plus souvent dans un contexte humain individuel, alors que Corneille,

comme on sait, se complaît dans les sentences autonomes, voulues comme maximes.

6. Dans le passage d'A. France (*La Révolte des Anges*, p. 318) : « Maurice... lança tout d'une haleine des paroles qu'une mère n'aurait jamais dû entendre », Des Hons, *Anatole France et Jean Racine*, 1927, p. 206, décèle une réminiscence de Racine (*J'ai dit ce que jamais on ne devait entendre, Phèdre*, III, 1); j'ajoute que la modification apportée par France au vers de Racine est elle-même encore racinienne : UNE *mère*. Cf. p. 174 le passage de France que Des Hons qualifie de « véritable André Chénier » : « Elle couve, elle est mère : une mère est craintive », comparable à Racine, *Ath.*, III, 3 :

Elle flotte, elle hésite ; en un mot, elle est femme.

Il convient de noter ici que cette mise en relief de la parenté est très importante dans les pièces de Racine mettant en scène des rois et de grands seigneurs : ainsi ces potentats nous apparaissent-ils plus humains, et rien n'est plus injuste que le reproche de manie des titres fait aux personnages de la « tragédie classique ». Marmontel écrit : « C'est faire injure au cœur humain et méconnaître la Nature, que de croire qu'elle ait besoin de titres pour nous émouvoir et nous attendrir. Les noms sacrés d'ami, de père, d'amant, d'époux, de fils, de mère, d'homme enfin : voilà les qualités pathétiques : leurs droits ne prescriront jamais » (cité par Lessing, *Dramaturgie de Hambourg*, 14e pièce). Or Racine a parfaitement ressenti le son pathétique rendu par les noms des liens éternels entre les hommes. On pourrait citer des cas analogues en latin, comme les paroles de Tibérius Gracchus mentionnées par Wackernagel, *Vorlesungen über Syntax: Orare coepit, ut se defenderent* LIBEROSQUE *suos* (alors qu'il ne s'agit que d'UN fils), formule en quelque sorte générale : « une progéniture ».

Dans *Mithr.*, III, 5 :

*Pourvu que vous vouliez qu'*UNE *main qui m'est chère,*
UN *fils, le digne objet de l'amour de son père,*
Xipharès, en un mot, devenant votre époux,
Me venge de Pharnace, et m'acquitte envers vous,

on passe par étapes de l'indéfini au défini : article indéfini (d'abord *une main*, très lointain, puis *un fils*, déjà plus proche) — article défini *(le)* — nom propre *(Xipharès)* —, le locuteur Mithridate s'infiltre comme un criminel rusé (ce que Rudler, *L'explication française*, ne met pas suffisamment en lumière). Un passage analogue, où le nom propre est le sommet d'une lente montée vers la clarté, est le propos tenu par Phèdre à Œnone :

... au fils de l'étrangère,
A ce fier ennemi de vous, de votre sang,
Ce fils qu'une Amazone a porté dans son flanc,
Cet HIPPOLYTE...

Ces indications viennent appuyer la version que Mesnard, avec les anciennes éditions, conserve pour *Mithr.*, I, 3 (Xipharès à Pharnace) :

[Ce roi]
N'accuse point le ciel qui le laisse outrager,
Et DES *indignes fils qui n'osent le venger?*

alors que Louis Racine, Boileau et Brossette veulent qu'on lise *deux. Des indignes fils* s'accorde parfaitement à la manière réservée des personnages raciniens.

7. Cf. les lignes de Lerch, *Archiv für das Studium der neu. Sprachen*, 139, 247, sur le côté « impressionniste » de la phrase de La Fontaine *il ouvre un large bec.*

8. L'antiquité ne connaissait évidemment pas ce *un* et ce *des*. Mais peut-être Racine a-t-il justement VOULU imiter, par ses articles indéfinis, l'absence d'article du latin; cf. *Phèdre*, III, 3 :

> UN *père en punissant, Madame, est toujours père,*
> *Un supplice léger suffit à sa colère.*

= Térence, *Andr.*, V, 3 : *Pro peccato magno paulum supplicii satis est patri* (Des Hons, p. 259).

Vossler (*Frankreichs Kultur*, p. 279), voit dans l'usage de l'article INDÉFINI devant des noms de personnes « pour désigner une qualité typique, caractéristique, essentielle et générale, mais bien ancrée toutefois dans un individu défini, prenant valeur d'exemple », l'expression de « l'élévation de l'individu à une valeur universelle, trait fondamental de la Renaissance », *un Ovide, des Mécènes*. On pourrait y voir simplement la continuation du latin *Maecenas, Maecenates*. A la page 396, Vossler y rattache un emploi de *un* que l'on trouve déjà chez Ronsard et Corneille : *un prince dans un livre apprend mal son devoir*, et y voit « l'élévation de l'individu et de son milieu d'existence au plan du supra-humain, du typique, de la valeur », soit : « pour quelque chose d'aussi élevé qu'un prince quelque chose d'aussi misérable qu'un livre ne saurait suffire », le même *un* produit pour *prince* une gradation, et pour *livre* une dégradation de la valeur; il se prête aussi bien à l'idéalisation positive que négative, à l'emphase qu'à l'ironie. » Je dirais peut-être plutôt : *prince* et *livre* sont élevés au rang de pures valeurs, le double *un* permet la comparaison et l'agencement dans une échelle de valeurs. Vossler a parfaitement raison de rapprocher *un prince* d'*un Ovide*, c'est-à-dire de la typisation du nom propre; car le nom propre était aussi à l'origine quelque chose qui engageait à avoir une valeur donnée : *un Ovide* signifie : « un homme digne d'être nommé Ovide ». *Un prince* et *un Ovide*, ces tournures renferment la fierté d'une noblesse spirituelle.

9. On connaît le fameux *on* ambigu dans la bouche d'Elmire (Molière, *Tartuffe*); cf. Livet, *Lexique de Molière*, 3, 183. Cf. la réflexion de Rousseau : « Le *je* est presque aussi scrupuleusement banni de la scène française que des écrits de Port-Royal, et les passions humaines, aussi modestes que l'humilité chrétienne, n'y parlent jamais que par *on.* »

10. A propos de passages d'anc. fr. comme (Rol.) *Luisent cil helme, ki ad or sunt gemmet*, Lommatzsch a déjà parlé de « reflets linguistiques de vagues gestes oratoires » (*Jahrbuch f. Phil.* II, p. 208); pour ma part je soulignerais l'épithète « vagues ». A L'ORIGINE la *deixis* contenait l'identification visuelle nécessaire au juriste, par exemple dans des phrases comme *Par mon chief, ço dist Charles, orendreit leur direz, O jo vos ferai ja* CELE *teste colper*. Et la froideur de cette expression juridique rend le même effet — froideur stylistique — dans d'autres passages, non juridiques cette fois.

11. On peut rappeler les portraits en faveur dans la peinture du XVII^e^ et du XVIII^e^ siècle, et où les personnages nous sont aussi, d'une certaine façon, montrés; cf. le *Cardinal de Richelieu*, de Champaigne, et la *Princesse Adélaïde*, de Nattier, tous deux reproduits dans Wechssler-Grabert-Schild, *L'Esprit français*, l'un, il est vrai, comme exemple de style élégant et agréable, l'autre de style sociable et didactique (!).

12. Peut-être même ce démonstratif est-il emprunté directement

à l'historiographie (aux mémorialistes, cf. par exemple *ce prince*, très fréquent chez Mme de La Fayette) : la désignation d'un objet ou d'une personne, dans la représentation écrite d'événements éloignés, rend nécessairement un effet d'abstraction. La tournure *ce prince* s'est sans doute éteinte avec la royauté : Raynouard écrit encore en 1844, dans la préface de son *Lexique roman :* « le ministre de la maison du Roi m'invita à lui exposer en détail le plan de mes travaux projetés ; je rédigeai, à cet effet, un Mémoire qu'il mit sous les yeux de *ce prince* que les Muses avaient consolé dans son exil... »

13. Tout récemment (N. R. F., I, IV, 1928), Thibaudet s'est gaussé de l'habitude qu'ont certains députés français de nommer la France *ce pays* (« article qui m'a toujours paru bizarre et qui doit appartenir, comme les *ille* et *iste* du barreau romain, à la mimique professionnelle de l'avocat ») ; à l'origine, il y avait dans le *ce* distanciatif quelque chose de solennel et de rhétorique : l'orateur, dans l'instant qu'il parlait, ne considérait pas la France comme « son » pays, mais comme « ce » pays, dont il faut défendre les droits, qui est pour ainsi dire présent en esprit à la Chambre, etc. Cf. chez l'avocat Cicéron (*Catil.*, 2, 1, 1) : *vobis atque* HUIC URBI *ferro flammaque minitantem.*

14. A cette faible matérialité du lieu se rattache le *où* d'effacement des frontières, dont je parlerai plus loin. La tournure classique *il est* pour *il y a* doit aussi trouver place ici ; elle doit sûrement sa fréquence à autre chose qu'à l'interdiction de l'hiatus : à sa résonance plus abstraite, soulignant moins la localisation précise : il lui manque l'indication délimitante *(y)*, et elle ne pose que la seule existence.

15. Le mot *bords* chez La Fontaine : « *Sur les humides bords des royaumes des vents* » a donc clairement le ton élevé du drame. Cf. encore le pluriel *litora* chez Properce : *Trajicit et fati litora magnus amor.* Comme modèle du vers cité dans le texte, on trouve encore lat. *illuc unde negant redire quemquam*, cité par Lanson (*Hist. d. l. litt. fr.*, p. 52) à propos du passage de Chrétien de Troyes : *le reaume dont nus estranges ne retorne :* partout une indétermination enveloppante, un REFUS de précision, avec le cas extrême dans l'ancien français *(estranges !)*, le plus « sombre » dans l'antiquité, le plus paradoxal chez Racine (qui souligne avec plus d'insistance la frontière et met en lumière l'impossibilité du retour en répétant le radical verbal).

16. Sur *aujourd'hui* comme expression du sentiment vital naturel, cf. *Ztschr. f. rom. Phil.*, 50.

17. Lorsque l'amour de Phèdre est appelé *une flamme si noire*, le *si* transforme le TABLEAU, vu individuellement, de la flamme noire en AFFIRMATION APPUYÉE, en l'expression d'une indignation reposant sur des tables de valeurs morales.

18. Cf. Köster, *Schiller als Dramaturg*, p. 238 : « La température des discours français est froide ; qu'une personne parle d'elle-même à la troisième personne ou s'adresse à elle-même des exhortations, que donc même les réflexions les plus intimes donnent lieu à un pathétique rhétorique, cela rend ces personnages inaccessibles à l'âme du public allemand... »

19. Péguy a remarquablement senti l'effet du nom propre à la rime *(Victor Marie, comte Hugo)* — par la rime plusieurs fois répétée avec *funeste*, Oreste est dans une certaine mesure « marqué » : on pourrait nommer ce procédé « l'épithète à la rime ». Sur la dégénérescence de l'usage racinien du nom propre à la rime chez Voltaire, cf. Köster, p. 240.

20. Ce « ressaisissement » du personnage se trouve aussi dans l'anti-

quité. Friedländer me signale ces passages de Sénèque, *Médée*, 567 (Médée se dit à elle-même) :

Nunc perge, nunc audi, incipe
Quidquid potest MEDEA, *quidquid non potest.*

La puissance de la personnalité en fait un personnage brut, exempt de subjectivité. De même 171 :

La nourrice : *Medea!* — Médée : *Fiam*
(je veux être une Médée)

et 910 : Médée : *Medea nunc sum.*

Je suppose que ce mode d'expression intervenait de préférence chez des personnages déjà vivants dans la conscience mythique des Anciens : La Médée de Sénèque devenait ainsi aux yeux du public « une Médée », personnage déjà connu par ailleurs. Chez le public de Racine, il est permis de supposer une culture antique vivante, mais non une représentation mythique vivante — dans tous les cas, en se nommant par son nom, le personnage acquiert une majesté consciente d'elle-même, dépassant la portée de la simple pièce de théâtre.

21. Heiss, *Lbl.*, 1931 col. 123, sent à juste titre dans la périphrase *la veuve de Thésée* employée par Phèdre « la conscience de son veuvage, auquel elle s'accroche désespérément, parce qu'il l'excuse », dans la mention faite de Thésée le rappel du conflit où Phèdre se consume, dans le « heurt des syllabes accentuées » (*Thésée ose*) la mise en relief par le rythme de l'accusation qu'elle porte contre elle-même.

22. Cela aussi est antique : *Médée* 496. Jason : *Medea amores obicit?* (« Médée me reproche mon amour ? ») — Médée : *Et caedem et dolos* (ce qu'il faut évidemment compléter mentalement : *Medea caedem et dolos tibi obicit*).

23. A remarquer aussi le terme *éclater*, produisant un effet de sensation, et ne se rattachant sans doute pas seulement à la seule langue particulière à l'amour *(Pour la veuve d'Hector ses feux ont éclaté)* mais à la sphère de la religiosité baroque (cf. Hatzfeld, *Literaturwiss. Jahrb. d. Görresgesellesch.* 4, 44), et que Racine et son temps (et même encore Saint-Simon) emploient pour tout ce qui est remarquable, majestueux, pour « tout ce qui se montre » : *faire éclater sa gloire ; va de son bras puissant faire éclater l'appui* (!) *; dis-lui par quels exploits leurs noms ont éclaté* (Marty-Laveaux, *Lex.*). L'éclatement est un peu trop « publicitaire » lorsqu'Hippolyte dit de lui-même (*Phèdre*, IV, 2) :

Seigneur, je crois surtout avoir fait éclater
La haine des forfaits qu'on ose m'imputer.

24. Le théâtre — on ne doit pas l'oublier à propos de Racine — est une institution morale, qui veut donner un enseignement, « montrer » quelque chose. Bremond (*Prière et poésie*, p. 181 sq.) a relevé, comme s'il avait voulu me déblayer le terrain, quelques expressions (pas toutes!) de la préface de *Phèdre* à caractère apodictique : « Ce que je puis assurer, c'est que je n'en ai point fait (de tragédie) où la vertu soit plus *mise en jour* que dans celle-ci; les moindres fautes y sont sévèrement punies : la seule pensée du crime y est regardée avec autant d'horreur que le crime même; les faiblesses y *passent* pour de vraies faiblesses. Les passions n'y sont *présentées* aux yeux que pour *montrer* tout le désordre dont elles sont cause : et le vice y est peint partout avec des couleurs qui en font *connaître* et haïr la difformité... ». Köster veut tout ramener au besoin de gloire et aux nécessités sociales en France

(*op. cit.*, p. 239) : « *Seigneur* ou *Madame* ne se sentaient jamais seuls, mais tous leurs *transports* observés par *tous les humains* ou *l'Univers* » (!)

25. Cf. déjà dans « La belle vieille » de Maynard : « Chloris, que dans mon cœur j'ai si longtemps servie Et que ma passion *montre à tout l'Univers...* »; depuis la Pléiade, la règle est même, pour le poète lyrique, d'étaler *coram publico* son inclination, et non de la cacher; la femme aimée, dans ce genre de poésie, est habituellement présentée comme un objet de la nature, un soleil ou une aurore éclairant tout l'univers.

26. Cf. la remarque de Köster citée note 15.

27. Cf. à ce sujet l'étude de Neubert dans *Philologisch-Philosophische Studien, Festschr. f. E. Wechssler* (1929) : « Zur Wort- und Begriffskunst der französischen Klassik », où il montre que pour le poète l'individu n'est concevable que « comme une SOMME DE QUALITÉS ÉTHIQUES ET SPIRITUELLES, dont UNE en général sert de base à la création dramatique; le CORPS et ses organes n'entrent en action que comme des outils dépendant d'elles ». Les nombreux *mon âme, mon cœur, mon esprit, la vertu, la haine, l'amour, la constance, la faiblesse, la raison* ne sont pas, ajoute Neubert, de pures périphrases du pronom sujet.

28. Wechssler, *Esprit und Geist*, p. 457, émet l'avis que l'allégorie a de tout temps correspondu à l'âme française : « Elle n'a dans aucun pays aussi nettement dominé les formes d'expression poétiques. Car ce style était à la fois sensualiste et rationnel : il reflétait à la fois le goût pour l'image visuelle et pour le concept et l'engrenage logiques. » Nous pouvons observer chez Racine le passage du sensuel au rationnel, ou plutôt le maintien permanent à la limite des deux. Cf. la remarque de Vossler, citée plus haut, sur les images chez Racine : nous pouvons constater chez Racine une même position à la limite entre sensualité et rationalité. Wechssler a toutefois tort de parler, p. 342, de la « sobriété volontaire et de la pauvreté en images » chez Corneille ET RACINE.

29. Le nom-radical est en général plus concret que le dérivé en *-ment ;* cf. *A.R.* 7, 205. Pour les modèles latins (*gaudia* au lieu de *gaudium*, etc.), cf. Wackernagel, *Vorlesungen über Syntax* 1, 99.

30. Cf. la remarque de Hofmannsthal (*Buch der Freunde*, 1929, p. 99) : « Avantage de la langue française, qui peut former sans entrave le pluriel des abstraits sensoriels; *les fatigues, les vides, les noirs.* »

31. Brunot montre dans une remarque que Racine classe les noms des parties du corps en deux catégories : « Sont nobles : *bouche, bras, chair, cheveux, cœur, front, genou, gorge, joue, main, oreille, os, veine.* Disparaissent, au contraire, ou sont méprisés : *barbe, cerveau, cervelle, cuisse, dent, dos* (au propre), *épaule, foie, jambe, mollet, nerf, peau, poitrine, poumon, ventre*, etc. » On voit tout de suite que, mis à part les parties du corps « dégoûtantes » comme *cuisse, ventre, poitrine*, Racine évite les noms qui déterminent trop nettement, comme *dent, barbe, cerveau, peau*, ou qui ne sont susceptibles d'aucune coloration ennoblissante : l'épaule et le dos ne peuvent que se courber sous les coups, alors que le genou se ploie pour rendre hommage; les veines sont invisibles, au contraire de certains nerfs; aussi Phèdre peut-elle ressentir son amour dans ses *veines*. Un autre passage intéressant se trouve dans *Mithr.*, III, 1, où les Romains sont nommés par Mithridate « Des biens des nations ravisseurs ALTÉRÉS », ce qui est, comme le montre Mesnard, une réminiscence de Justin : « *Sic omnem illum populum luporum animos, inexplebiles sanguinis atque imperii, divitiarumque avidos ac jejunos habere* » — la FAIM des loups est devenue la SOIF des brigands : la soif est moins matérielle, plus spirituelle et idéale que l'*auri sacra fames*.

32. Heiss (*Neue Jahrb. f. Wiss. u. Jugendbildung*, 1927 p. 671) relève le « neutre, qui trahit son auteur, échappé à Argan [Molière, *Malade imaginaire*] dans la dispute sur le soupirant de sa fille : *Une fille de bon naturel doit être ravie d'épouser ce qui est utile à la santé de son père.* Ce *ce qui* est une des trouvailles les plus géniales de Molière. Il est bien préparé, et, venant exploser au terme d'une petite chaîne de tension, il place Argan au centre du miroir ardent : l'égomanie du despote domestique tyrannisé par son médecin est devenue si insatiable, que les hommes du monde environnant, la fille aussi bien que son soupirant, deviennent des choses qu'il n'évalue qu'en fonction de leur utilité à sa santé ». Mais cette trouvaille de Molière (et la fine remarque de Heiss) prennent encore mieux leur vraie valeur quand on pense que ce *ce qui* de comédie est une parodie du *ce que* de définition impersonnelle de la tragédie : « en couronnant ainsi son égomanie, Argan hausse sa langue sur le cothurne de la tragédie, donnant ainsi l'illusion d'une attitude noble. »

33. On peut ajouter encore l'expression claire d'un état d'âme; Köster écrit, p. 238 : « On trouve assez souvent dans le dialogue français un *je doute, je crains, j'espère ;* mais ils [les personnages de R.] ne semblent pas savoir « (??) » que le doute, la crainte et l'espoir sont exprimables même sans cette déclaration directe, par la simple forme du discours ». C'est là une variante du reproche fait à Voltaire par Mathias Claudius de dire : « je pleure », là où Shakespeare pleure.

34. Le caractère de formule des verbes phraséologiques est encore souligné par l'antéposition du pronom personnel, qui fond en une unité le groupe verbe conjugué + infinitif (cf. les exemples de Marty-Laveaux, p. LXXXIV), p. ex. : *Où ma raison se va-t-elle égarer ?* Exemples latins, p. ex. *iacere coepi lapides* = ἔρριψα λίθους, Stolz-Schmalz p. 491; Löfstedt, *Phil. Kommentar z. Peregr. Aether.*, p. 207 sq.

35. Cf. Des Hons p. 28.

36. Cf. déjà chez Malherbe *(Ode au roi Louis XIII allant châtier la rébellion des Rochelois)* : « MARCHE, VA *les détruire...* » — la juxtaposition des deux verbes contient une double exhortation à une marche concrète, mais aussi à un mouvement abstrait!

37. Doit-on voir ici une manifestation de la tendance éidétique du français (cf. aussi des phrases françaises comme *je ne vois pas M. NN faisant cette conférence*)? Cf. Wechssler, *Esprit und Geist*, p. 246 sq. On rappellera plutôt des modèles latins comme : (César) *suos fugere et concidi videbat.*

38. Köster, *op. cit.*, p. 277, a tort de blâmer dans *il se voit immoler* l' « oubli » par Racine du sens de *voir : il voit* est à mi-chemin entre le « vu » et le « vécu » : la victime assiste consciente à sa perte.

39. Le *à* contribue tout autant que le *juste*, à magnifier et personnifier en quelque sorte la *crainte* (remarque du lecteur de Marburg, A. M. Schmidt).

40. Le mot *juste* est caractéristique d'une époque se sentant aussi indiscutablement stable, se sentant en mesure de distinguer le vrai et le juste du faux et de l'injuste. Par la suite on a trouvé à redire à des expressions comme *un juste hyménée* (Mesnard, *Gr. Écr.*, III, p. XXXVII). Il est caractéristique du stabilisme français que l'écrivain Anatole France, qui se sent « vraiment » français au point de prendre pour pseudonyme le nom de son pays, lit Racine presque quotidiennement, pour trouver chez lui « le secret des justes pensées et des paroles limpides » (cf. Des Hons, *passim*). IL Y A donc des pensées « justes »!

41. Brunot, *op. cit.*, p. 621, voit dans les *épithètes constantes* des classiques français une faiblesse, évidemment parce qu'il part de l'*épithète rare* des stylistes du XIX^e siècle. Or ces Impressionnistes veulent rendre l'impression UNIQUE produite par l'objet unique, et non ranger les objets dans UN ORDRE UNITAIRE. « Le fait est, dit Brunot, que, chez les plus grands, l'épithète est froide, banale. Son *heureuse* fécondité, dit Bossuet, redoublait tous les jours les *sacrés* liens de leur amour mutuelle... La périphrase est déjà un peu noble pour dire que "tous les ans", sinon "tous les jours" il leur naissait un enfant! mais elle était nécessaire. Soit. Les mots *heureux* et *sacrés* ne la relèvent guère, même si on donne au premier son sens latin, au second sa valeur religieuse. Dans *Esther*, dans *Athalie*, si on rencontre de-ci de-là quelques adjectifs évocateurs, la plupart du temps on peut annoncer, avant de les avoir entendus, ceux que les substantifs traîneront par la main... Il convient de reconnaître dans ces faiblesses moins une négligence des auteurs qu'un effet des théories qui n'avaient cesse de réduire le vocabulaire. Quoi qu'il en soit, en pleins chefs-d'œuvre, il nous faut, à nous, un réel effort pour nous accommoder de ce vocabulaire pauvre, stérile, où les mêmes expressions, les mêmes ornements surtout sont répétés à satiété. » Brunot voit donc vraiment une « faiblesse » dans ce qu'un Racine, un Bossuet, auraient nommé leur force : car ils ne voulaient pas, eux, des effets frappants, mais une élévation plane du niveau stylistique : un peu comme on surélèverait l'ensemble de la scène et de ses personnages, les mots de la tragédie sont haussés à un niveau supérieur : *colère* devient *courroux*, *mariage* devient *hymen*, *chien* devient *chien dévorant*, *fécondité* devient *heureuse fécondité*. Ce n'est pas par hasard que Brunot trouve dans UNE phrase de Bossuet DEUX éléments d'élévation du style, pas par hasard non plus qu'ils sont employés à propos d'une reine, différente pour Bossuet du commun des mortels. La répétition des MÊMES épithètes est aussi peu choquante pour l'auteur du XVII^e siècle que la répétition de *Votre majesté* dans une lettre à un souverain. La nature terne des épithètes s'accorde très bien à la majesté : la majesté exige la sérénité, non l'effet, la constance, non le brillant. Nous ne pouvons plus écrire ainsi aujourd'hui, mais seulement parce que nous avons perdu la catégorie spirituelle de la majesté.

Brunot lui-même souligne que les épithètes des classiques sont le plus souvent de nature psychologique (ainsi dans la description par Bossuet de la bataille de Rocroi). Mais pourquoi alors trouve-t-il à redire au vers « si nu, tout négatif », où est décrit le cadavre d'Hippolyte : « *Hippolyte étendu, sans forme et sans couleur* », alors qu'à ce moment tout l'intérêt de Théramène (et de son auditeur) est tourné vers la fiancée Aricie et la manière dont elle réagira à la mort d'Hippolyte ?

ELLE *approche*, ELLE *voit l'herbe rouge et fumante*,
ELLE *voit (quel objet pour les yeux d'une amante!)*
Hippolyte étendu, sans forme et sans couleur.
ELLE *veut quelque temps douter de son malheur ;*
Et ne connaissant plus ce héros qu'elle adore,
ELLE *voit Hippolyte, et le demande encore.*
Mais trop sûre à la fin qu'il est devant ses yeux,
Par un triste regard ELLE *accuse les dieux,*
Et froide, gémissante et presque inanimée,
Aux pieds de son amant ELLE *tombe pâmée.*

Ce n'est donc pas une peinture de l'impression que ferait le cadavre sur quiconque le verrait (ou sur nous), mais de l'impression qu'il produit sur Aricie : l'absence de forme et de couleur est un détail qui

n'a de sens que pour Aricie; c'est ce détail qui lui donne la certitude de la mort d'Hippolyte, qu'elle croyait vivant. Seul ce fait psychologique importe pour Racine, et non la photographie d'un cadavre, qui intéresserait peut-être un Zola. Ici, la dépouille est vue au travers du tempérament d'Aricie (et de Racine), et non de Zola. On ne peut blâmer l'empreinte intellectuelle du vocabulaire de Racine que si l'on refuse en bloc toute la littérature d'une société « dont la littérature », comme Brunot le dit lui-même, « était toute d'observation intérieure et de fine analyse ». Mais à quoi bon accepter la syntaxe claire, simple, la versification en un certain sens monotone des classiques français, pour refuser ensuite le vocabulaire trié de Racine, comme Brunot semble le faire p. 622 ? On pourrait tout aussi bien souhaiter une syntaxe et une versification plus turbulentes : qu'un torrent de mots se déchaîne dans un lit (syntaxique) régulier, comme chez V. Hugo, n'est pas plus naturel et logique. Dans *Siegfried* de Giraudoux, le mot *ravissant* (p. ex. la *main ravissante* d'une femme) est le seul que Siegfried a transplanté de son existence française dans sa nouvelle existence (allemande), et qui, nous dit-on, est en accord avec la langue de Gœthe (le mot *reizend*?) : « C'est le type de l'épithète banale, commune, presque vulgaire, mais il est ma famille, mon passé... Des gens, de petites gens le disent parfois le soir, sans s'en douter, dans la rue. Pour moi ils jonglent avec des flammes. » Le linguiste peut confirmer cette observation du poète : elle touche au cœur de l'usage français de l'épithète comme atténuation de l'irrationnel embrasé : *ravissant*, avec son origine mystique et son avatar social et aimable, montre bien l'introduction du jeu dans le chaos dévastateur : c'est *jongler avec les flammes*.

42. Boulenger-Thérive, *Les Soirées du Grammaire-club*, p. 53 sq., se sont amusés à confronter des expressions du jargon parlementaire actuel, faites de substantif + adjectif, aux substantifs simples, et à montrer le caractère de formule donné par l'adjectif.

43. On pourrait citer encore ici le passage fameux d'*Andromaque* :

Il a par TROP *de sang acheté leur colère,*

en signalant aussi le terme de mesure *acheter* (de même *vendre chèrement, payer cher*; *Bajazet* : *Me payer les plaisirs que je leur ai prêtés*) : ceci sans doute d'origine précieuse (transposition du vocabulaire des affaires au même titre que de celui de la guerre et de la chasse), et curieusement atténuant dans son effet : « Ce sont souvent les scènes d'ironie, si fréquentes dans les tragédies de Racine, qui les amènent et les font passer », dit Marty-Laveaux, p. XIV, à propos de ces expressions et d'autres analogues.

44. Cf. de même *Mithr.*, II, 4 :

...des ROUTES *toutes* PRÊTES.

Mithr., III, 5 :

D'un CAMP PRÊT A PARTIR,

vous entendez les cris, avec une mystérieuse dynamisation des objets du monde visible : le camp est moitié ville de toile, moitié armée, les routes ne sont plus des voies de communication, mais déjà des moyens de transport. Cf. chez Virgile : *Libyae* SOLIS *erratus* IN AGRIS, cité par Meillet, *Esquisse d'une histoire de la langue latine*, p. 224.

45. Je remarque que le rapprochement d'un substantif et d'un adjectif opposés par leur contenu produit un effet de pointe particulièrement sensible, et qu'on retrouve d'ailleurs fréquemment chez Racine :

Andr., III, 6 :

J'ai cru que sa prison deviendrait un asile.

IV, 3 :

Faisons de sa ruine une juste conquête.

Baj. II, 1 :

Mes malheurs font encor toute ma renommée.

On pourra comparer aussi avec deux adjectifs contradictoires : *Britannicus* : I, 1 :

Et que, derrière un voile, invisible et présente,
J'étais de ce grand corps l'âme toute-puissante.

46. Culte aristocratique du sentiment, dirait Auerbach.

47. On remarquera aussi la résonance antique des latinismes *fatal*, « déterminé par le destin », ou *funeste*, dont Marty-Laveaux dit fort justement : « qui... contribuaient à lui [la langue française] donner cette douleur antique qui sied à la tragédie. »

48. Déjà chez Ronsard : *absente, je vous oy*, avec une construction latinisante. L'opposition *praesens-absens* est déjà latine : Fronton : *praesens, trepidaveris trepidaverim absens* (Stolz-Schmalz, *Lat. Gr.*, 4, 643).

49. Ceci donne « la mesure de la modération » que s'impose Racine; on pourra comparer avec l'exemple pris dans Fléchier, et fait d'antithèses continuelles (j'envisage non pas sa fortune, mais sa vertu; les services... non pas les places..., les dons... non pas les honneurs, etc.), qu'E. Norden, *Die antike Kunstprosa*, 797, cite comme un exemple de style français par antithèses dans la ligne humaniste, remontant en dernier ressort à Isocrate et Cicéron. Tout récemment, Péguy a réintroduit ce type de style, cf. mon étude sur Péguy.

50. On pourrait citer des exemples latins comme Cicéron : *insepulta sepultura* (Laurand, *op. cit.* II 133), à ceci près que la succession *directe* des deux sons identiques sonnerait mal à nos oreilles.

51. Cf. sur ce point l'étude de Neubert déjà mentionnée, p. 135 sq., qui dégage le dualisme et la polarité de *raison-passion, âme-cœur, esprit-sang, bras-yeux* chez Corneille et, en plus assourdi, chez Racine.

52. C'est en ce sens qu'Hatzfeld, *op. cit.*, p. 49, parle d'une « technique de l'éclair final ».

53. Légère variante dans *Baj.*, II, 1 :

Mais avez-vous prévu, si vous ne m'épousez,
Les périls plus certains où vous vous exposez?
Songez-vous que sans moi tout vous devient contraire?
Que c'est à moi surtout qu'il importe de plaire?
Songez-vous que je tiens les portes du palais;
Que je puis vous l'ouvrir ou fermer pour jamais;
Que j'ai sur votre vie un empire suprême;
Que vous ne respirez qu'autant que je vous aime?
Et sans ce même amour qu'offensent vos refus,
Songez-vous, en un mot, que vous ne seriez plus?

On sent les griffes d'une tigresse, qui s'avancent d'abord prudemment, puis s'approchent pour déchiqueter enfin leur victime : gradation avec effet de surprise — préparé : *que vous ne seriez plus* est

assené à l'improviste, quoiqu'on puisse le prévoir d'après le contexte, qu'il résume *en un mot*. On remarquera l'évolution spirituelle de l'amour à la haine en passant par l'inquiétude, à la joie de faire mourir le partenaire. Et Racine, parfaitement conscient de l'unité de tous les sentiments, fait entrer tout cela dans dix vers!

54. Ce jeu de mots précieux revient même plusieurs fois textuellement chez Racine :

Phèdre, I, 3 :

> *Noble et brillant auteur d'une triste famille,*
> *Toi dont ma mère osait se vanter d'être fille,*
> *Qui peut-être* ROUGIS *du trouble où tu me vois,*
> *Soleil...*

(Le soleil *rougit* de honte).

Le jeu de mots en lui-même est précieux, quoi qu'en dise Heiss, *Lbl.*, 1931, col. 123, même s'il est vrai que Racine prend très au sérieux l'invocation au soleil, ancêtre de Phèdre.

Mithr., IV, 4 :

> [Un époux qui]
> *M'a fait* ROUGIR *d'un feu qui n'était pas pour lui.*

55. Valéry, *Discours sur la diction des vers* (cité par Des Hons, p. 263) dit déjà avec justesse : « Considérez de près la structure de ces *phrases* doublement organisées, dont la syntaxe, d'une part, la prosodie, de l'autre, composent une substance sonore et spirituelle, engendrent savamment une forme pleine de vie. »

56. On remarquera comme l'élément spirituel (les larmes) est ravalé au rang de phénomène accessoire par l'emploi de *avec* (le sujet de la phrase est plus terne, plus vu avec les yeux de la société : *trouble*); cf. encore

Mithr., III, 5 :

> *C'est faire à vos beautés un triste sacrifice,*
> *Que de vous présenter, Madame,* AVEC MA FOI,
> *Tout l'âge et le malheur que je traîne avec moi,*

phrase modelée comme un compliment de fin de lettre, *permettez-moi de vous présenter, avec l'assurance de mon dévouement, mes hommages,* et qui fait apparaître, discrètement, la « foi » du roi comme une chose secondaire. Ce que Rudler, p. 135-136, n'a pas vu, quoiqu'il constate lui-même à propos de ce passage : « tout est calculé pour donner l'impression d'une tristesse d'autant plus sincère qu'elle est plus digne, plus réservée ».

57. Hatzfeld, *op. cit.*, p. 36, parle d'une « technique d'écho ».

58. Cf. Ovide : FLEQUE *meos casus : est quaedam* FLERE *voluptas.*

59. Parmi ses exemples il convient toutefois de distinguer entre le type à insertion et le type à « traîne », soit entre :

> ESCLAVE *couronnée,*
> *Je partis...*

et

> *Prêts à vous recevoir, mes vaisseaux vous attendent :*
> *Et du pied de l'autel vous y pouvez monter,*
> SOUVERAINE *des mers qui vous doivent porter.*

On sent la majesté à sa gracieuse traîne verbale (Lytton Strachey voit dans le dernier vers « the radiant spectacle of a triumphant flottilla

riding the dancing waves »). Mesnard omet de citer un des plus beaux passages avec une apposition, *Mithr.*, II, 4 :

Ah ! pour tenter encor de nouvelles conquêtes,
Quand je ne verrais pas des routes toutes prêtes,
Quand le sort ennemi m'aurait jeté plus bas,
VAINCU, PERSÉCUTÉ, SANS SECOURS, SANS ÉTATS,
ERRANT *de mers en mers, et* MOINS ROI QUE PIRATE,
Conservant pour tous biens le nom de Mithridate,
Apprenez que suivi d'un nom si glorieux
Partout de l'Univers j'attacherais les yeux.

Tout le mouvement spirituel de Mithridate, qui se hausse du mépris, qu'il sent lié à ses défaites, à une grandeur surhumaine (*apprenez que...*) est dépeint par ces déterminations hypothétiques apposées, qui nous font descendre toujours plus au fond du malheur (et dont le paroxysme est l'hypothèse de la piraterie même), jusqu'à ce que le nom de *Mithridate* dirige de nouveau le regard vers les hauteurs. La rime *pirate-Mithridate* unit la misère et la splendeur de la carrière du roi. Péguy remarque *(Victor Marie comte Hugo)* : « Il est extrêmement remarquable... combien Racine met les noms propres à la rime, ce qui est une droite et grande et brave et directe façon de quarrer le vers... Cela donne au vers une facture délibérée, complète, un achèvement plain carré, une absence d'hésitation, une volonté d'emplir. » Le personnage de Mithridate prend aussi cette « carrure » en se redressant dans un mouvement de révolte au plus profond du malheur. Ce preux fait défiler devant lui toutes les « appositions du malheur », il pousse au comble notre abattement, puis précédé de la sonnerie de trompe *apprenez que...*, nous dévoile son Moi dominant le monde : *j'attacherais...*

60. Cf. Ovide :

Omnia sed vereor (QUIS ENIM SECURUS AMAVIT)
Cogit et absentes plura timere locus.

61. On notera le pluriel, cf. ci-dessus p. 40 : la fureur amoureuse se déchargeant dans ces paroles est justifiée, replacée au sein d'autres manifestations semblables.

62. Sur la survivance de cette forme dans le « style orné anglo-roman du XVI[e] siècle », cf. K. Viëtor, *Probleme der deutschen Barockliteratur* (1929), p. 5 (et les remarques correspondantes).

63. Ce type de *tout* trouve sa première forme dans ces cas comme : *Bérén. :*

Beauté, gloire, vertu, je trouve tout en elle.

Iphig. :

Content de son hymen, vaisseaux, armes, soldats,
Ma foi lui promit tout, et rien à Ménélas,

qui, par le rassemblement de tous les composants dans un vers unique, rendent plus étroite encore la fusion en un tout.

64. Le participe passé a souvent quelque chose de paradoxal : *Phèdre :*

A ce mot, CE HÉROS EXPIRÉ
N'a laissé dans mes bras qu'un corps défiguré.

En fait un « héros expiré » ne peut plus être « sujet » d'une phrase. Forme d'expression raffinée et absurde, latinisante ; cf. encore *Ath.* :

DE JOAS CONSERVÉ *l'étonnante merveille,*

non pas « du salut de Joas » — représentation plus personnelle d'un procès.

Brit., IV, 4 :

> *Quoi ! pour Britannicus votre* HAINE AFFAIBLIE
> *Me défend...*

Roustan, p. 259, voit dans *votre haine affaiblie* au lieu de *l'affaiblissement de votre haine* ce qui suit : « le poète a ramassé dans un tour bref une idée que la précipitation de Narcisse a vivement expliquée ». Cf. à ce sujet E. Lerch, *Prädikative Partizipia für Verbalsubstantiva in Frz.*, qui cite des exemples latins, comme p. ex. p. 19 Tite-Live : *Duo consules interfecti terrebant*; Ovide : *In nova fert animus mutalas dicere formas*, donne p. 31 une explication où il est question de « l'effort des Romains... pour garder un sujet [objet, etc.] personnel », et écrit p. 98 dans un commentaire « stylistique » que cette construction produit un effet « moins abstrait et froid » que d'autres, et, se posant enfin la question : « Y a-t-il du latinisme dans le français ? » répond par le doute! Très jolie, cette notation à la page 100 : Voltaire condamne comme illogique le *après un sceptre acquis* de Corneille, mais dit encore lui-même (comme Racine, cf. ci-dessus!) : « l'Angleterre ravagée par la peste, Londres réduite en cendres... mettaient la France en sûreté. » Ce travail dans son ensemble, comme Lerch le reconnaît dans *Lbl.*, 1919, col. 235, devrait être renouvelé, remanié sur des bases moins formelles et logiques qu'historiques; car le commentaire stylistique et l'« explication doivent manifestement être fondus dans une « explication-commentaire d'histoire du style ».

65. Les points de suspension ne se trouvent d'ailleurs que dans très peu d'éditions.

66. En tout cas cet exemple est le plus massif, le plus brutal de tous ceux du XVII^e^ siècle que cite Grammont, *Le Vers français*, p. 36 sq. Pour la description des variations d'intonation, cf. p. 41 sq.

67. Il dit à juste titre : « Mais Racine n'abaisse le ton que pour arriver à quelque effet, soit d'agréable naïveté, soit d'énergie; et quand il l'a abaissé, il le relève si promptement que l'impression d'une dignité soutenue demeure. » La simplicité après le pompeux fait plus d'effet que la simplicité après la simplicité. Il se peut que cela aussi ait été suggéré à Racine par l'antiquité : Laurand mentionne (*op. cit.*, II, 39) l'alternance de « périodes » et de « petites phrases » chez Cicéron : « Les petites phrases ...sont de deux sortes, tantôt familières, tantôt véhémentes. Souvent elles ont pour but de donner à la phrase plus de simplicité, de naturel... »

68. Ces impératifs en début de vers s'apparentent aux vers courts que l'on trouve dans le vers libre de La Fontaine et de Molière. Chez Racine de tels vers courts se trouvent dans le texte de l'oracle *(Iphigénie)* ; l'un d'eux renferme un impératif de décision : *Sacrifiez Iphigénie* (cf. Grammont, p. 116).

69. Cf. les vocatifs de politesse produisant un effet personnel : *Phèdre*, III, 3 :

> *Un père en punissant,* MADAME, *est toujours père.*

Je n'arrive pas à saisir pourquoi des critiques allemands (Köster, *op. cit.*) et même français (ex. Marty-Laveaux, p. XI) n'admettent pas que les héros de l'antiquité ou de l'Orient soient nommés chez Racine *Madame* ou *Seigneur* ; ce n'est pas parce que ces termes étaient les interpellations officielles des dames et des seigneurs FRANÇAIS du

XVII^e siècle que le Français doit les croire applicables EXCLUSIVEMENT à des situations françaises. Devrons-nous empêcher que Gretchen, dans une traduction française de Faust, soit appelée *Mademoiselle?*

Comme à cette époque (comme en partie aujourd'hui encore en France, où les enfants qui disent simplement *Bonjour!* s'entendent répondre ironiquement : *Bonjour, qui?)* adresser la parole à quelqu'un sans lui donner de titre était impoli (on doit dire, selon Vaugelas : *il n'appartient qu'à vous, Seigneur,* cité par Rudler p. 136), on ne pouvait pas, dans le genre théâtral élevé, faire dire des IMPOLITESSES aux plus grandes figures de l'histoire. Ces formes de politesse, employées même au sein de la famille, accroissent encore la majesté des personnages (p. ex. Néron disant *Madame* à sa mère et Joad *Princesse* à son épouse). Les personnages ne sont pas seulement vus dans leurs rapports entre eux, mais aussi dans leurs rapports avec le reste de l'humanité et avec nous. Et cette politesse prend un caractère d'atrocité, lorsque les choses les plus terribles sont discutées dans des formes extrêmement civiles; cf. p. ex. l'effet du *Madame* dans *Brit.,* V, 6 :

Agrippine : *Je connais l'assassin.*
Néron : *Et qui, Madame?*
Agrippine : *Vous.*

Racine réussit à transcrire par ces formes même d'interpellation des mouvements de l'âme; il a vu que l'apostrophe et l'exclamation sont plus accessibles au sentiment que d'autres mots, et il peut mettre dans les titres sociaux de la douleur, de l'effroi, de la joie. L'exemple le plus fameux est le *Seigneur* de Monime dans *Mithridate* :

Nous nous aimions... Seigneur, vous changez de visage.

Grammont, *op. cit.* p. 75, le commente ainsi : « Ce mot "seigneur" vient comme un cri couper et interrompre son récit jusque-là paisible... En prononçant les mots "nous nous aimions" elle remarque dans la physionomie de Mithridate un mouvement subit qui lui arrache instantanément et comme malgré elle ce cri "Seigneur", et c'est en poussant ce cri qu'elle comprend la ruse dont elle a été dupe et embrasse les conséquences de sa crédulité. » Le cri *Seigneur* donne en quelque sorte le déclic entre le récit et le sentiment; il est à la limite; il est un vocatif de la bonne société, et en même temps un jaillissement de l'âme oppressée. Le « déclic » est d'un autre genre dans ce passage d'*Andromaque* :

La Grèce en ma faveur est trop inquiétée.
De soins plus importants je l'ai crue agitée,
Seigneur ; et sur le nom de son ambassadeur,
J'avais dans ses projets conçu de la grandeur.

Seigneur détourne l'ironie de Pyrrhus, la dérive de la Grèce sur Oreste; les sons en *s,* où Grammont voit p. 305 un « sifflement d'ironie », sont introduits par l'interpellation ironique *Seigneur.*

70. Cf. Cicéron : *O nomen dulce libertatis! o jus eximiun nostrae civitatis* (Laurand, II, p. 139).

71. Ces invocations d'abstractions, on le sait, sont très en faveur chez Corneille, comme dans le théâtre espagnol; cf. l'exposition de *Cinna* (tirade d'Émilie) :

Impatients désirs d'une illustre vengeance
Dont la mort de mon père a formé la naissance,
Enfants impétueux de mon ressentiment,
Que ma douleur séduite embrasse aveuglément,
Vous prenez sur mon âme un trop puissant empire.

Il me semble que ce procédé tout de même quelque peu figé est moins fréquent chez Racine. Dans *Phèdre*, III, 2, où Corneille proposait comme modèle une invocation des « Souverains protecteurs des lois de l'hyménée », Racine préfère une invocation à Vénus :

Déesse, venge-toi, nos causes sont pareilles.

Mesnard ne comprend pas (*Gr. Écr.*, III, p. 631) comment Voltaire pouvait opposer la « beauté de poésie » du vers cornélien à la « beauté de sentiment » du vers racinien; c'est dans doute que Voltaire a ressenti l'expression plus spontanée, plus sincère de Racine, chez qui la femme de chair s'adresse à la femme divine pour ainsi dire EN TANT QUE FEMME, liée par la solidarité du sexe.

72. Pour exprimer l'assurance de son personnage s'affermissant au fur et à mesure qu'il parle, Racine dispose d'un moyen permanent : le *oui* qui renforce, qui introduit ordinairement une formulation plus énergique que les précédentes :

Andr., I, 2 :

[Souffrez que] *je montre quelque joie*
De voir le fils d'Achille et le vainqueur de Troie.
OUI, *comme ses exploits nous admirons vos coups.*

I, 2 :

Ce n'est pas les Troyens, c'est Hector qu'on poursuit,
OUI, *les Grecs sur le fils persécutent le père.*

III, 7 :

Madame, demeurez.
On peut vous rendre encor ce fils que vous pleurez.
OUI, *je sens à regret qu'en excitant vos larmes,*
Je ne fais contre moi que vous donner des armes.

La formalisation de cette expression, en elle-même porteuse d'émotion première, ressort du classique *oui* qui commence certaines tragédies, et qui est censé nous placer d'entrée au milieu d'un dialogue :

Andr., I, 1 :

OUI, *puisque je retrouve un ami si fidèle,*
Ma fortune va prendre une face nouvelle.

Iph., I, 1 :

OUI, *c'est Agamemnon, c'est ton roi qui t'éveille.*

Ath., I, 1 :

OUI, *je viens dans son temple adorer l'Éternel.*

Dans le dernier vers cité, cette atmosphère neutre est encore soulignée par la structure anapestique régulière du vers qui rend, selon Grammont, *Le Vers fr.*, p. 15, « un effet de régularité ou de monotonie », ou ne rend peut-être même AUCUN EFFET DU TOUT.

Même chose pour le *non* qui renforce le discours négatif :

Andr., I, 4 :

Seigneur, tant de grandeurs ne nous touchent plus guère,
Je les lui promettais tant qu'a vécu son père.
NON, *vous n'espérez plus de nous revoir encor...*

Enfin *que dis-je?* (cf. aussi plus haut) :

Ath., I, 2 :

Des ennemis de Dieu la coupable insolence,
Abusant contre lui de ce profond silence,

Accuse trop longtemps ses promesses d'erreur.
QUE DIS-JE, *le succès animant leur fureur,*
Jusque sur notre autel votre injuste marâtre
Veut offrir à Baal un encens idolâtre.

Au *oui* de début de pièce, qui sous-entend un discours antérieur, une situation préalable, correspond un *enfin* en début de scène dans *Mithr.*, III, 5 : « Mithridate semble sortir d'un long combat intérieur. Ce mot est comme un dernier soupir de douleur et de regret, un dernier écho de ses luttes intimes » (Rudler, *L'Explication française*, p. 134). Les pièces et les scènes de Racine émergent d'un silence (certaines y retournent aussi par une conclusion atténuée; cf. le *hélas !* d'Antiochus à la fin de *Bérénice*, qui rappelle le *Ach !* de Thoas dans l'*Iphigénie* de Goethe), tout au contraire des entrées en matière directes de Corneille : *Le Cid* : « ELVIRE, *m'as-tu fait un rapport bien sincère?* » et même *Cinna* : « IMPATIENTS *désirs d'une illustre vengeance* » (suivi encore d'un vocatif : « *Enfants impérieux de mon ressentiment* »), voire de Malherbe, *Ode au roi Louis XIII :* « DONC *un nouveau labeur à tes armes s'apprête* ». On rapporte que l'acteur Baron prononçait à voix très basse le premier vers d'*Iphigénie* (Mesnard, *Gr. Écr.*, III, 149); de même que s'éveille Arcas, confident d'Agamemnon, de même la pièce elle-même s'éveille en quelque sorte du sommeil du non-être.

73. Amman parle dans ces cas-là de « blocs verbaux bruts » et voit « un moment de tension entre les deux » *(Die menschliche Rede*, II, p. 25).

74. Racine a imité aussi l'usage antique de répéter le même nombre rond pour une action complexe ou multiple :

Bérénice :

VINGT FOIS, *depuis huit jours,*
J'ai voulu devant elle en ouvrir le discours ;
Et dès le premier mot ma langue embarrassée
Dans ma bouche VINGT FOIS *a demeuré glacée.*

(De même *Phèdre*, I, 3 :

Les ombres par TROIS *fois...*
Et le jour a TROIS *fois...*)

75. Naturellement, on trouve assez souvent chez Racine, comme dans l'antiquité, une action trois fois répétée, symboliquement ou par insistance (p. ex., Phèdre refuse de se nourrir pendant trois jours [I, 3] comme chez Euripide), si bien que je tiens pour purement conventionnelle cette expression dans *Mithr.*, IV, 2 :

Les dieux qui m'inspiraient, et que j'ai mal suivis,
M'ont fait taire trois fois par de secrets avis.

Mais la scène correspondante, III, 5, ne contient que DEUX réticences. M^lle^ Clairon (cf. Mesnard, III, p. 77) en ajoutait au moins dans sa mimique une troisième. Il ne s'agit sûrement pas d'une nouvelle page au chapitre *Poètes et calcul mental*, mais simplement d'une prédominance des chiffres conventionnels.

76. Roxane a menacé Bajazet de mort : *Et ta mort suffira pour me justifier. N'en doute point, j'y cours, et dès ce moment même...* Par le *vous* du vers suivant *(Bajazet, écoutez...)* Racine nous fait entendre que son amour est trop fort pour qu'elle puisse mettre ses menaces à exécution : après cet aveu qu'elle se fait, elle prend ses distances par rapport à elle-même; le discours devient réflexif *(je sens que je vous aime)*. Entre *ta mort* et *je vous aime*, une pensée menée jusqu'à sa conséquence

dernière s'est brisée contre un sentiment élémentaire : si formelle que soit la transition *tu-vous*, elle reste le reflet des instants de la vie spirituelle.

77. On devrait à vrai dire éviter cette expression, due au fils du poète, Louis Racine; elle suppose, conformément aux prescriptions de la rhétorique scolastique, que les mots sont PLACÉS ensemble par le poète, mais omet de mentionner que dans une métaphore les choses sont VUES ensemble par le même poète. C'est seulement l'AUDITEUR qui a l'impression d'une « alliance » nouvelle, lui qui examine l'expression nouvelle sur la base des conventions d'expression en vigueur et cela seulement aussi longtemps qu'il ne se laisse pas entraîner par le poète « hors des sentiers battus ». Malheureusement Marty-Laveaux a bâti sa collection de caractéristiques stylistiques chez Racine (p. xv) sur cette théorie d'une mosaïque de mots, et il voit trop dans l'art de la métaphore une affaire de « choix habile ».

78. Parfois ces formules sont moins affadies pour Racine que pour nous, ce qui fait que nous ne les comprenons pas :

Baj., IV, 5 :

Et la plus prompte mort, dans ce moment sévère,
Devient de leur amour la marque la plus chère

signifie : « Les hommes comme lui, conscients que leur amour est déçu, préfèrent encore donner la mort à la femme qu'ils aiment. »

V, 4 :

Votre amour, si j'ose vous le dire,
Consultant vos bienfaits, les crut, et sur leur foi,
De tous mes sentiments vous répondit pour moi.

Cela veut dire : « Vous avez cru, parce que vous m'avez accordé des bienfaits, avoir ainsi acquis mon amour. »

Brit. :

D'aucun gage ils n'honorent sa couche,

pour lequel déjà Marty-Laveaux note que *gage* = « descendance, enfants », est une imitation du latin *pignus*.

79. Cf. Malherbe, *Paraphase du Psaume 145* :

Nous passons près des rois tout le temps de nos vies
A souffrir des mépris et ployer les genoux,

où le pluriel *les genoux* agit à l'inverse sur *des mépris*, qu'il matérialise en quelque sorte.

80. Le même thème se retrouve dans TOUTES les pièces de Racine, p. ex. *Britannicus* :

D'où vient qu'en m'écoutant vos yeux, vos tristes yeux
Avec de longs regards se tournent vers les cieux?

Mais ce que je veux, c'est montrer la densité du réseau d'allusions aux « yeux » dans UNE pièce donnée. Le spectateur ne peut se soustraire à ce regard, qui est aussi tourné vers lui, pour la durée d'une soirée.

81. On remarquera que l'image précieuse des yeux qui combattent (*Bérénice*, IV, 4, les yeux armés de tous les charmes) apparaît sous une forme atténuée, plus sereine : la puissance des yeux. — Mesnard a tort à mon avis de blâmer dans *Andromaque* « l'abus que Racine a fait de l'*œil*, des *yeux*, quelquefois dans des phrases où ces mots sont employés improprement ».

82. Déjà présente dans l'antiquité, mais pas exclusivement pour

parler de l'amour : *exardescit sive amor sive amicitia*, dit Cicéron (Stolz-Schmalz, p. 674).

83. Je ne peux donc donner raison à Marty-Laveaux (*La langue de Racine*, p. IV) lorsqu'il identifie la *flamme noire* au « romanesque » conventionnel du « langage particulier de la galanterie » chez Racine : « C'est encore par suite d'un tel abus de mots [comme par exemple *couronner* sa *flamme*] qu'un amour coupable devient une *flamme noire*... » Bien sûr, cette expression est liée à son époque, mais elle est haussée au symbolisme propre à Racine. Cf. la même expression chez l'Allemand Hebbel. Les hellénistes Dornseiff et Friedländer me signalent, à propos de *flamme si noire*, Pindare, Frg. 123 : « quiconque, en voyant les rayons dans les yeux de Théoxénos, n'est pas submergé de langueur, ἐξ ἀδάμαντος ἠὲ σιδάρου κεχάλκεται μέλαιναν καρδίαν ψυχρᾷ φλογί, c'est que celui-là est forgé en acier ou en fer pour ce qui est de son cœur noir [non embrasé], à une flamme froide ». Il est fort possible que Racine ait combiné « cœur noir » et « flamme froide » pour obtenir « flamme noire »; encore cet emprunt avec contamination n'expliquerait-il pas le symbolisme racinien, auquel les deux éléments « noire » et « flamme » sont nécessaires.

84. Mauriac, dans sa *Vie de Jean Racine*, a au moins le mérite de parler, p. 130 sq., de la répartition de l'ombre et de la lumière dans *Phèdre* : « Le soleil pour elle seule, contre elle seule. Les autres humains n'existent pas. Hippolyte même n'apparaît que dans la fulguration du désir de Phèdre... La face étonnée de Phèdre attire toute la lumière : à l'entour, des ombres s'agitent. » Comme il dit plus loin, « Le miracle de *Phèdre* est d'exprimer... les deux aspects du même amour qui tourmente les humains » (L'amour, mouvement naturel, et l'amour-crime), il aurait pu opposer la lumière au-dessus de Phèdre à l'obscurité devant ses yeux.

85. Cf. Euripide (Orestie) : πᾶς ἀνὴρ κἂν δουλος ᾖ τις, ἥδεται τὸ φῶς ὁρῶν.

86. Vossler isole par exemple les éléments rythmiques, dans son analyse de la prière d'Esther (*Sprache als Schöpfung und Entwicklung*, p. 71 sq.).

87. Maurras : « Lorsque j'aimais Hugo en brute, il me souvient que j'entendais mal le divin Racine; et depuis que j'entends Racine, il me semble que, désormais forcé de n'aimer plus Hugo qu'avec mesure, j'en viens à l'aimer beaucoup mieux. » Pourquoi d'ailleurs faut-il qu'un admirateur de Racine soit injuste envers les Romantiques, comme Mesnard (*op. cit.*, p. XXXIX), quand il compare le vers de Racine :

Je suis un malheureux que le destin poursuit

avec ce bout de vers de V. Hugo :

Je suis une force qui va.

« De quel côté est l'emphase et la déclamation, de quel côté la simplicité et le naturel! » Or il ne s'agit pas du tout ici d'une opposition simplicité-emphase, mais d'une autre, entre représentation totale, cohérente, et représentation infinie : *Je suis une force qui va*, avec son verbe sans complément, se perd à l'infini; *Je suis un malheureux que le destin poursuit* est une phrase achevée; le locuteur est comme enfermé sous la voûte de pierre unie d'un destin impitoyable. On peut renvoyer à l'antithèse de F. Strich : Infini-Achèvement. Un autre cas : Maurras écrit dans un article de 1902 (reproduit dans ses *Pages littéraires choisies*, 1922, p. 70) : « Il y a, quoi qu'on dise, une hiérarchie des plaisirs, une noblesse et une

plèbe des sentiments... Quand vous aurez relu Racine et que les jolis vers d'*Aymerillot* vous tintinnabuleront à l'oreille :

Deux liards couvriraient fort bien toutes mes terres
Mais tout le grand ciel bleu n'emplirait pas mon cœur,'

une céleste voix aura vite couvert cette rumeur qui ne manque d'ailleurs pas d'agrément. Vous entendrez les monosyllabes incomparables :

Le ciel n'est pas plus pur que le fond de mon cœur

et vous sentirez la différence de ces deux arts. Et vous comprendrez qu'il n'y en a qu'un. » La malveillance rend injuste et, qui pis est, inexact. Quand on veut comparer deux arts, la moindre des choses est de faire des citations justes : l'Hippolyte de Racine dit en réalité (*Phèdre*, IV, 2) :

Le JOUR *n'est pas plus pur que le fond de mon cœur.*

Mais par là toute comparaison est exclue entre les vers de Racine et de Hugo; car chez Hugo on sent un cœur juvénile, débordant, pour ainsi dire plein de ciel, aussi la suite des monosyllabes peut-elle être interrompue par un replet *emplirait* — le CIEL est en quelque sorte physiquement ressenti dans son étendue; mais chez Racine il s'agit de l'affirmation claire et posée de la pureté de l'âme, et la LUMIÈRE DU JOUR ne vient que pour servir d'étalon à cette pureté : stabilité, et non débordement. Vastes cieux et clarté du jour! Infini et achèvement! Sans compter qu'on devrait replacer les deux vers dans leur contexte : Aymerillot a quelque chose du fanfaron et du gavroche, il se montre certes « sans panache », mais n'a pas renoncé, en dépit de son extérieur féminin, au *panache* des mots spécifique de Victor Hugo; il se vante (un « propos hautain », dit Charlemagne), puis passe de la parole aux actes. Hippolyte au contraire est un jeune homme farouche et chaste (« j'ai poussé la vertu jusques à la rudesse »), qui doit sa perte à l'impossibilité où il se trouve de s'expliquer — parce que son cœur lui interdit de dire LA vérité qui le laverait de tous les soupçons. Situations et caractères sans aucune commune mesure!

88. Même opinion déjà chez Sainte-Beuve, *Port-Royal*, VI, 117 : « Il a le calme de l'âme supérieure et divine même au travers et au-dessus de tous les pleurs et de toutes les tendresses. »

89. Est-ce pur hasard, si Grammont peut illustrer sur des pages entières (p. 304-309) les « sifflements » de colère, d'ironie, de mépris, de haine, par des vers de Racine ?

90. En soulignant les aspects « raisonnables » de l'œuvre de Racine, nous échappons aussi aux difficultés que présente le « cas Racine », la biographie de l'HOMME : comment un homme aussi froidement calculateur a-t-il pu être en même temps ce grand poète, et plus tard ce bon père de famille bigot, contempteur de la scène ? Sans doute a-t-il été tout au long de son existence enclin au double éclairage, et lui-même ambigu.

91. La « violence des passions », dont Racine parle dans le même texte, infirme la théorie de Vossler, qui voit dans Racine le poète du RENONCEMENT. C'est précisément parce que la matière, le fond de cette langue assourdie est la PASSION que nous pouvons comprendre le rôle et l'étendue des adoucissements de la forme racinienne. Lors de sa soutenance de thèse sur Racine devant la Faculté des Lettres de Marburg en 1929, E. Auerbach a prononcé les paroles suivantes, qui complètent son étude dans *GRM* 1926, p. 341 sq., *Racine und die Leidenschaften* : il y a, dit-il, « un préjugé solidement établi, qui est de croire qu'à une forme parfaitement harmonieuse et immaculée doit

nécessairement correspondre un classicisme du contenu psychique. Disons-le clairement : le classicisme français n'est pas un classicisme comme nous [les Allemands] l'entendons; il est baroque. » Pour ma part, j'ai toujours été ramené à cette opinion en étudiant le baroque qui florissait ailleurs à la même époque et l'art baroque français, qui devrait aller de pair avec un classicisme littéraire! C'est que le baroque français est modéré, c'est un classicisme, « un romantisme dompté », comme dit Gide, qui, dans son étude fameuse *(Incidences)* voit en Poussin un Rubens atténué. On remarquera qu'une représentation classique de la Comédie-Française peut aujourd'hui encore, pour les gestes et la déclamation, être appelée « baroque ». L'étude de Hatzfeld dans les *Jahrbücher der Görres-Gesellschaft* confirme, à partir de la poésie religieuse, le caractère baroque du classicisme français, ce baroque à part.

92. Marty-Laveaux nous apprend de même : « DÉTRUIRE, en parlant de personnes : "Mithridate détruit" (vers 921), autre création, nous dit-on encore, de Racine, se lit dans Corneille, et on le trouve même à une époque fort antérieure. » Oui, mais cette construction se trouve dans le vers : *Montrer aux nations Mithridate détruit,* qui contient le *montrer* caractéristique de Racine (mise en évidence du spectacle historique) et construction participiale latinisante. Ou encore, lorsqu'on trouve dans *Britannicus :*

Enfin Néron naissant
A toutes les vertus d'Auguste vieillissant,

il ne suffit pas de noter l'emploi précieux de *naissant* = « jeune » *(Les Dames aiment la jeunesse et vous êtes naissant)*, cf. Marty-Laveaux p. 334, puisque l'important n'est pas ici *naissant*, mais *Néron naissant*, médaillon du monstre qui se dessine, opposé à *Auguste vieillissant*, médaillon de la vertu vieillissante. Car enfin on sait que Racine voulait souligner dans son œuvre la GENÈSE du monstre *(C'est ici un monstre naissant!)* ; l'emploi de *naissant* au sens précieux lui donne toute sa force de signification et de sentiment, tout son dynamisme dramatique.

93. A côté de ce conservatisme modéré, une voix toute différente, celle d'un jeune Français, empli de l'enthousiasme de la jeune France en marche, et qui, ayant entendu parler de mon projet d'étude sur Racine, m'écrit :

« Racine est si près de nous que nous avons souvent pour lui cette espèce de lâche affection que l'on porte à un parent très proche, souvent mauvais sujet et même un peu prodigue. Et vous ne sauriez imaginer quel plaisir j'éprouverais, si vous alliez confirmer mes passions par une étude... » Mais cette voix même ne laisse-t-elle pas percer un peu de la mauvaise conscience d'une France qui se comporte, précisément, à l'égard du poète qu'on se plaît à dire le plus représentatif, comme à l'égard d'un ENFANT PRODIGUE?

94. Cet éloignement s'accroît au fur et à mesure de l'éloignement chronologique. C'est la poésie de la patine, qui s'ajoute à la poésie créée par le poète. Meillet, pour étayer son opinion citée ci-dessus, montre que les célèbres vers de Racine :

Ariane, ma sœur, de quel amour blessée
Vous mourûtes aux bords où vous fûtes laissée!

contiennent le passé simple, tombé en désuétude, et une rime en *-ée*, dont le caractère dissyllabique est aujourd'hui oublié; mais le premier archaïsme n'en est que plus poétique, et le *-ée* dit au moins quelque chose au LECTEUR cultivé. Et même l'auditeur d'un certain âge se souvient d'avoir entendu le *-ée* dissyllabique dans la déclamation

française il y a seulement quelque quinze ans! Et puis tout Français connaît des textes de chansons où le *e* muet a valeur de syllabe. La poésie du *e* muet réside dans sa valeur latente, qu'on peut augmenter à volonté (le lecteur Schmidt me signale le cas d'*amie*, qui, à un certain degré d'intimité et de tendresse, peut se prononcer avec une voyelle tonique très longue, quelque chose comme *amy*, nuance relevée par Roger Martin du Gard, *Les Thibault*, I, 1, p. 170 : « "Vous permettez que j'allume une cigarette, Amie ?" — Il était incorrigible et délicieux. Il avait une manière à lui de prononcer le mot *Amie*, en laissant l'*e* final mourir au bord des lèvres, comme un baiser. » Le français, cette langue qu'on dit si rationnelle, s'est donné avec le *e* muet un délicat accompagnement musical qu'on entend plus ou moins avec la voix de solo, tantôt *piano*, tantôt *mezzoforte*.

95. Bertram, *Nietzsche*, p. 214.

96. Pour obtenir une phrase vraiment FRANÇAISE, vraiment racinienne, il faudrait peut-être dire : ... mon peuple.

QUELQUES INTERPRÉTATIONS DE VOLTAIRE *

Pour décrire la création de Voltaire [1], j'aborderai sans tarder les textes, comme si nous ignorions tout de l'auteur lui-même et recevions nos impressions directement des œuvres. Mon premier exemple est extrait d'une de ses tragédies; suivent un exemple de sa poésie légère, un extrait d'un texte historique et un extrait d'une lettre. Nous pourrons confronter ainsi deux exemples de prose et deux exemples de poésie. Par deux fois, j'utiliserai un procédé devenu courant depuis longtemps : la comparaison avec les sources, non pour déduire la spécificité de Voltaire à partir de ce qui le différencie des autres, mais parce que l'œil de l'observateur, à contempler la différence, s'entraîne à voir ce qui est spécifique et surtout parce que Voltaire, toujours très conscient, voulait effectivement faire autre chose que ses prédécesseurs : la part de la polémique est très grande dans l'œuvre de Voltaire.

Considérons la scène de la jalousie dans *Zaïre* (IV, 6) et comparons-la à celle d'*Othello* de Shakespeare (IV, 2) :

Zaïre (IV, 6).

Orosmane, Zaïre.

ZAÏRE

Seigneur, vous m'étonnez ; quelle raison soudaine,
Quel ordre si pressant près de vous me ramène?

* En allemand, *in* « Romanische Stil- und Literaturstudien », *in Kölner Romanistische Arbeiten*. N. G. Elwert'sche Verlagsbuchhandlung, Marburg 1931. Traduction Éliane Kaufholz.

OROSMANE

Eh bien ! madame, il faut que vous m'éclaircissiez ;
Cet ordre est important plus que vous ne croyez ;
Je me suis consulté... Malheureux l'un par l'autre,
Il faut régler, d'un mot, et mon sort et le vôtre.
Peut-être qu'en effet ce que j'ai fait pour vous,
Mon orgueil oublié, mon sceptre à vos genoux,
Mes bienfaits, mon respect, mes soins, ma confiance,
Ont arraché de vous quelque reconnaissance.
Votre cœur, par un maître attaqué chaque jour,
Vaincu par mes bienfaits, cru l'être par l'amour.
Dans votre âme, avec vous, il est temps que je lise.
Il faut que ses replis s'ouvrent à ma franchise ;
Jugez-vous : répondez avec la vérité
Que vous devez au moins à ma sincérité.
Si de quelque autre amour l'invincible puissance
L'emporte sur mes soins, ou même les balance,
Il faut me l'avouer, et dans ce même instant,
Ta grâce est dans mon cœur ; prononce, elle t'attend ;
Sacrifie à ma foi l'insolent qui t'adore :
Songe que je te vois, que je te parle encore,
Que ma foudre à ta voix pourra se détourner,
Que c'est le seul moment où je peux pardonner.

ZAÏRE

Vous, seigneur ! vous osez me tenir ce langage !
Vous, cruel ! Apprenez que ce cœur qu'on outrage,
Et que par tant d'horreurs le ciel veut éprouver,
S'il ne vous aimait pas, est né pour vous braver.
Je ne crains rien ici que ma funeste flamme ;
N'imputez qu'à ce feu qui brûle encor mon âme,
N'imputez qu'à l'amour, que je dois oublier,
La honte où je descends de me justifier.
J'ignore si le ciel, qui m'a toujours trahie,
A destiné pour vous ma malheureuse vie.
Quoi qu'il puisse arriver, je jure par l'honneur,
Qui, non moins que l'amour, est gravé dans mon cœur,
Je jure que Zaïre, à soi-même rendue,
Des rois les plus puissants détesterait la vue ;
Que tout autre, après vous, me serait odieux.
Voulez-vous plus savoir, et me connaître mieux?
Voulez-vous que ce cœur, à l'amertume en proie,
Ce cœur désespéré devant vous se déploie?
Sachez donc qu'en secret il pensait malgré lui
Tout ce que devant vous il déclare aujourd'hui ;
Qu'il soupirait pour vous, avant que vos tendresses
Vinssent justifier mes naissantes faiblesses ;
Qu'il prévint vos bienfaits, qu'il brûlait à vos pieds,
Qu'il vous aimait enfin, lorsque vous m'ignoriez ;
Qu'il n'eut jamais que vous, n'aura que vous pour maître.

J'en atteste le ciel, que j'offense peut-être ;
Et si j'ai mérité son éternel courroux,
Si mon cœur fut coupable, ingrat, c'était pour vous.

OROSMANE

Quoi ! des plus tendres feux sa bouche encore m'assure !
Quel excès de noirceur ! Zaïre ! ... Ah ! La parjure !
Quand de sa trahison j'ai la preuve en ma main !

ZAÏRE

Que dites-vous ? Quel trouble agite votre sein ?

OROSMANE

Je ne suis point troublé. Vous m'aimez ?

ZAÏRE

Votre bouche
Peut-elle me parler avec ce ton farouche,
D'un feu si tendrement déclaré chaque jour ?
Vous me glacez de crainte en me parlant d'amour.

OROSMANE

Vous m'aimez ?

ZAÏRE

Vous pouvez douter de ma tendresse !
Mais, encore une fois, quelle fureur vous presse ?
Quels regards effrayants vous me lancez ! hélas !
Vous doutez de mon cœur ?

OROSMANE

Non, je n'en doute pas.
Allez, rentrez, madame.

Othello (IV, 2).

DESDEMONA

My lord, what is your will?

OTHELLO

Pray, chuck, come hither.

DESDEMONA

What is your pleasure?

OTHELLO

Let me see your eyes ;
Look in my face.

DESDEMONA

What horrible francy's this?

OTHELLO (to Emilia)

Some of your function, mistress ;
Leave procreants alone and shut the door ;
Cough or cry "hem", if any body come :
Your mystery, your mystery : nay, dispatch.

(Exit Emilia.)

DESDEMONA

Upon my knees, what doth your speech import?
I understand a fury in your words,
But not the words.

OTHELLO

Why, what art thou?

DESDEMONA

Your wife, mylord, your true
and loyal wife.

OTHELLO

Come, swear it, damn thyself ;
Lest, being like one of heaven, the devils themselves
Should fear to seize thee : therefore be double damn'd :
Swear thou art honest.

DESDEMONA

Heaven doth truly know it.

OTHELLO

Heaven truly knows, that thou art false as hell.

DESDEMONA

To whom, my lord? with whom? How am I false?

OTHELLO

O Desdemona ! away ! away ! away !

DESDEMONA

Alas the heavy day ! Why do you weep?
Am I the motive of these tears, my lord?
If haply you my father do suspect
An instrument of this your calling back,
Lay not your blame on me : if you have lost him,
Why, I have lost him too.

OTHELLO

Had it pleased heaven
To try me with affliction; had they rain'd
All kinds of sores and shames on my bare head,
Steep'd me in poverty to the very lips,
Given to captivity me and my utmost hopes,
I should have found in some place of my soul
A drop of patience: but, alas, to make me
A fixed figure for the time of scorn
To point his slow unmoving finger at!
Yet could I bear that too; well, very well:
But there, where I have garner'd up my heart,
Where either I must live, or bear no life
The fountain from the which my current runs,
Or else dries up; to be discarded thence!
Or keep it as a cistern for foul toads
To knot and gender in! Turn thy complexion there,
Patience, thou young and rose-lipp'd cherubin, —
Ay, there, look grim as hell!

DESDEMONA

I hope my noble lord esteems me honest.

OTHELLO

O, ay; as summer flies are in the shambles,
That quicken even with blowing. O thou weed,
Who art so lovely fair and smell'st so sweet
That the sense aches at thee, would thou hadst ne'er been born!

DESDEMONA

Alas, what ignorant sin have I committed?

OTHELLO

Was this fair paper, this most goodly book
Made to write "whore" upon? What committed!
Committed! O thou public commoner!
I should make very forges of my cheeks,
Did I but speak thy deeds. What commited!
Heaven stops the nose at it, and the moon winks,
The bawdy wind that kisses all it meets
Is hush'd within the hollow mine of earth,
And will not hear it. What committed!
Impudent strumpet!

DESDEMONA

By heaven, you do me wrong.

OTHELLO

Are not you a strumpet?

DESDEMONA

No, as I am a Christian :
If to preserve this vessel for my lord
from any other foul unlawful touch
be not to be a strumpet, I am none.

OTHELLO

What, not a whore?

DESDEMONA

No, as I shall be saved.

OTHELLO

Is't possible?

DESDEMONA

O, heaven forgive us!

OTHELLO

I cry you mercy, then :
I took you for that cunning whore of Venice
That married with Othello. (Raising his voice.)
You, mistress,
That have the office opposite to Saint Peter,
And keep the gate of hell!

(Re-enter Emilia.)

You, you, ay, you!
We have done our course ; there's money for your pains :
I pray you, turn the key and keep our counsel.

(Exit.)

Dans les deux cas l'amant (Orosmane-Othello) croit avoir des preuves de l'infidélité de la bien-aimée (Zaïre-Desdémone); il tente de s'assurer de son innocence en l'interrogeant directement, mais n'ajoute aucune foi aux protestations d'innocence. Ce qui, dans le texte de Voltaire, apparaît aussitôt comme une caractéristique du théâtre voltairien et du théâtre classique français en général, c'est que cette scène passionnée est entièrement *parlée :* il s'agit d'exposer les faits, de reconnaître une vérité : « la jalousie d'Orosmane est-elle fondée ? »; il s'agit de régler de manière raisonnable les rapports entre les deux personnages — si proches dans le dialogue, malgré tout ce qui les sépare intérieurement, malgré l'intransigeance dont Orosmane surtout fait preuve pour finir, malgré le doute d'Orosmane et la crainte de Zaïre, qui les éloigneront l'un de l'autre. Le personnage jaloux n'est pas seul dans cette scène, au contraire : par les questions et les réponses, dans une sorte de débat judiciaire où il est à la fois juge et partie, il clarifie la situation, aidé par

l'accusée, puis il compare le comportement de cette dernière avec la preuve qu'il a « en main » et en arrive à récuser sa déposition — en homme parfaitement courtois, qui ne perd jamais le contrôle de soi. Cela ne veut pas dire qu'Orosmane n'est pas ébranlé par la passion (il est *troublé !*) mais ce qui nous est montré sur la scène n'est que la part « d'impact » rationnel de cette passion sur l'autre, dans ce qui élabore le discours : non pas l'expression immédiate de sentiments superficiels, mais une émotion déjà domptée et assourdie par le discours et la raison, comme une sorte d'alliage entre une attitude subjective et l'attitude objective que pourrait discerner un tiers analysant les sentiments d'Orosmane. Lorsque Lessing déclarait que Voltaire était un maître non du langage, mais du « style de chancellerie de l'amour » [2], il est évident qu'il faisait allusion à cet aspect conventionnel d'un certain style, le style de la tragédie française classique, qui insère le cas particulier dans un monde formel préétabli, nullement créé *ex nihilo* pour exprimer ce cas, un style impersonnel et puissant, aux éléments fortement conditionnés par la raison : la convention est d'ordre rationnel, l'emphase (essentiellement rationnelle, elle aussi) n'y change rien. Pour démontrer cette transposition de la passion dans le discours rationnel et policé, je réunirai toutes les expressions traduisant cette transformation.

OROSMANE

Madame, il faut que vous m'éclaircissiez
Je me suis consulté
Il faut régler d'un mot *et mon sort et le vôtre*
Dans votre âme, avec vous, *il est temps que* je lise
Il faut que ses replis s'ouvrent à ma franchise
Jugez-vous : répondez avec la vérité
Il me faut l'avouer

ZAÏRE

prononce
que je te parle *encor*
vous osez me tenir ce langage!
Apprenez *que...*
Je jure *par l'honneur*
Voulez-vous *plus* savoir, *et* me connaître *mieux?*
... *Ce cœur désespéré* devant vous se déploie ?
Sachez *donc qu'en secret il pensait malgré lui*
Tout ce que devant vous il déclare *aujourd'hui...*
J'en atteste *le ciel*

OROSMANE

des plus tendres feux sa bouche *encore* m'assure

ZAÏRE

Peut-elle me parler [votre bouche] *avec ce ton farouche*
D'un feu si tendrement déclaré *chaque jour?*

Éclaircissements, vérité, franchise, jugement, connaissance, explications, discours, tels sont les thèmes de ce dialogue, construit de telle sorte que chaque personnage peut à loisir convaincre l'autre : à chacun est impartie une tirade, de même longueur d'abord, puis c'est le heurt de répliques contradictoires plus brèves et plus passionnées (les protestations de Zaïre plus longues cependant que les sarcasmes du sceptique Orosmane) : l'échec de l'explication (Orosmane s'excluant du dialogue par l'aparté : « *Quoi! des plus tendres feux...* », dissimulant ses sentiments : « *Je ne suis point troublé* », et répétant ironiquement la question « *Vous m'aimez?* » pour conclure finalement avec ironie cet entretien dont il ressent toute l'inutilité : « *Non, je n'en doute pas. Allez, rentrez, Madame* ») est d'autant plus douloureux et pénible que toutes les conditions d'une explication courtoise étaient données et qu'elles ont toutes échoué. En composant cette scène, le dramaturge a suivi une loi des proportions qui n'a rien à voir avec les personnages eux-mêmes, mais comparable à un fragment d'opéra (deux tirades plus un duo, cf. *Le Cid* de Corneille), les deux premières tirades = la première moitié de la scène avec le mouvement des protagonistes allant l'un vers l'autre, alors que dans le duo ils s'évitent, mais toujours avec « la courtoisie », les mots de A étant repris chaque fois par B et transformés *(troublé — je ne suis point troublé; vous m'aimez? — vous me glacez de crainte en me parlant d'amour;* vous doutez *de mon cœur — Non, je n'en doute pas)* — là aussi la vie intérieure individuelle s'insérant dans un cadre formel préétabli, permettant l'objectivisation [3].

Et de la scène le spectateur reçoit toujours des renseignements explicites sur le véritable état d'âme des personnages (grâce à l'aparté d'Orosmane, mais aussi du fait que chaque état d'âme est désigné avec précision : *trouble, crainte, doute, amour* etc.), de la même façon que dans le théâtre classique l'acteur, au plus fort de la passion, doit se placer de telle sorte que le spectateur puisse voir son visage qui doit toujours être éclairé. Non seulement, les personnages en proie à la passion parlent un langage rationnel et intelligible, ils tiennent également compte de la compréhension des auditeurs. L'écrivain a pris soin également de ne pas charger la scène de plus d'émotion que n'en peut supporter le spectateur : la scène que nous étudions contient uniquement « l'instruction » du procès; l'amour d'Orosmane, qui reste passionné malgré ses efforts pour être diplomate,

et son désir de ménager Zaïre ne s'exprimeront que dans la scène suivante.

Passons à la scène du drame de Shakespeare; ici l'émotion ne vient pas après l'exposé des faits, donc pas de long discours suivi d'une brève exclamation, mais le contraire; Othello parle d'autant plus longtemps qu'il est ému : le discours est pour lui un moyen de se libérer au moment où sa passion atteint son paroxysme. Ainsi le discours n'est pas nécessaire à l'explication là où le geste corporel apporte une tout autre certitude : « Let me see your eyes. *Look in my face.* » L'Oriental de Voltaire a besoin du discours rationnel, là où le Noir de Shakespeare n'a qu'un regard et sait (ou croit savoir). Othello ignore d'ailleurs le discours raffiné de la diplomatie, chargé de sous-entendus : il croit à une explication directe que permet la fidélité et qui devrait avoir la netteté et la pureté d'un regard libre — Othello dit ce qu'il a sur le cœur, il ne s'adresse pas directement à Desdémone, il parle à partir de l'idée qu'il se fait de Desdémone, qui fait partie de lui-même, puisque sa vie a été ébranlée jusque dans ses fondements, « where either I must live or bear no life... ». Les paroles ne sont plus celles d'un être vivant, dans la mesure où la parole doit être suivie d'effet, elles sont superflues; il monologue, tel un possédé — La fureur de sa parole le détruit en même temps que Desdémone : il ne s'agit plus comme chez Voltaire d'un personnage encore tant soit peu raisonnable dans sa jalousie, procédant à une enquête dont il se retirera convaincu d'une certaine manière, mais nous avons devant nous un dément, qui, en une vaine entreprise d'autodestruction, dévoile une situation fixée une fois pour toutes à ses yeux, à laquelle l'accusée ne pourra rien changer : les paroles de Desdémone n'atteignent Othello que dans la mesure où certains termes servent à raviver son tourment (*heaven ; honest ; committed ; none ;* notez ce *o, ay,* qui vient de loin) : ce dialogue qui reprend n'est pas conscient et « juridique » comme chez Voltaire, mais c'est le ressassement ininterrompu d'une douleur qui persiste.

Othello, que sa passion isole de plus en plus, ne répond même pas aux questions de Desdémone : « *Why do you weep* » « *Alas, what ignorant sin have I committed?* » ; il ne répond qu'aux voix qui résonnent en lui et qui sont tout au plus l'écho de paroles prononcées par Desdémone, il s'adresse plutôt à des visions allégoriques qu'à l'épouse à ses côtés et même son tutoiement est un tutoiement qui vient de lointains indicibles. Et le hasard des associations entraîne ses paroles vers les rivages les plus imprévus : il s'accroche à ce « committed », son discours s'enflamme de ses propres paroles, il crée lui-même

son émotion et cette montée de la passion en lui (« ... *I should have found... a drop of patience... yet could I bear that too ; well, very well : — But there... Turn thy complexion there..., Ay, there, look grim as hell !* »). Il arrive même, pendant qu'il parle, que le discours dévie de son intention première : « ... *but alas, to make me a fixed figure for the time of scorn* », voici qui paraît déjà insupportable à Othello — ce n'est qu'en parlant qu'il s'aperçoit que même cet outrage n'est rien, comparé à la trahison de Desdémone; cette remarque n'a pas été préparée à l'avance par l'écrivain, elle surgit d'Othello sous nos yeux, imprévisible et unique; c'est le discours d'un homme devenu étranger aux hommes et au monde, d'un étranger « retiré de la société » comme le fait remarquer Gundolf : « cette forme particulière d'éloignement, c'est l'étrangeté de son état, de sa lignée et de sa race » (Shakespeare, II, p. 110). Et les insultes dont il se voit contraint d'accabler ce qu'il a de plus cher expriment combien il est devenu étranger à lui-même et au fondement même de sa vie. — Jamais Voltaire n'aurait osé faire éclater le cadre formel de la scène classique avec des mots aussi communs, dans le seul but de montrer sur scène l'égarement d'un homme — Shakespeare, lui, place l'absolu humain plus haut que le formalisme des bienséances. Othello semble pourtant envisager, comme Orosmane, une explication en bonne et due forme, puisqu'avant son entretien avec Desdémone, il renvoie la servante et s'adresse de nouveau à elle pour marquer la fin de l'entrevue (« *We have done our course* »), mais, curieusement, il renonce à son intention première et la présence de la servante sera simplement l'occasion pour lui d'exhiber sans retenue devant un tiers la ruine de son amour et de sa vie. Et c'est ainsi qu'Othello, empêtré dans sa passion, n'entend même pas la voix de Desdémone : « *I understand a fury in your words, but not the words* ». L'accord entre les deux protagonistes ne s'établit pas par l'intermédiaire du discours, comme chez Voltaire. — Desdémone saisit très bien les paroles de l'insensé Othello, elle tente d'en dégager un sens rationnel et, à partir de ce sens, de réagir raisonnablement; son langage, le langage d'un être lumineux et angélique reste toujours celui de la courtoisie (« *my lord* ») ; les insultes les plus effroyables de l'homme en fureur, elle leur impose un éclairage rationnel (à l'aide d'une définition : « *If to preserve this vessel* », de conjectures et de questions : « *If haply you my father do suspect* »), mais son langage révèle lui aussi à quel point elle est étrangère, entièrement en dehors de toutes les horreurs qu'elle doit entendre et qui n'atteignent pas la pureté naturelle de son être — de même ses paroles n'atteignent pas l'homme muré dans une passion

qui n'a rien de la froide diplomatie d'Orosmane. La différence entre l'attitude d'Othello et celle d'Orosmane devant le serment est, elle aussi, très révélatrice : le dernier veut entendre ce serment comme une preuve à verser à son enquête, le premier commence par lui dénier toute valeur *(« Come, swear it, damn thyself »)* : en prêtant serment, Desdémone ne peut pas améliorer sa situation en face d'Othello *(« Heaven truly knows that thou art false as hell »)* — c'est un dialogue de sourds entre deux êtres liés par ce qui est vital en eux, et non une discussion courtoise comme chez Voltaire.

Plus Othello s'enfonce dans l'horreur infinie, plus Desdémone reste enfermée dans son sentiment de pureté : ses protestations si fermes n'expriment que sa bonne volonté à l'égard d'Othello *(true and loyal — heaven doth truly know it — honest — by heaven — as I shall be saved)*, les écarts du langage et de l'attitude d'Othello sont d'autant plus pénibles. Il est si pleinement « hors de lui », que son cas ne lui paraît plus être le sien : « *I took you for that cunning whore of Venice, that married with Othello* », qu'il mêle plusieurs fois le ciel et l'enfer, même la lune, le vent et la terre à son destin, que des images totalement étrangères lui cachent celle de l'épouse (un marais avec des crapauds, les mouches d'été sur un étal de boucher) : il est non seulement hors de lui, mais aussi en dehors d'elle, la relation du moi au toi fait place à une relation du moi au « on » : ce n'est pas Desdémone qui est l'ennemie d'Othello, c'est le monde entier [4]. L'infidélité de Desdémone signifie « retour du chaos », de même que Desdémone apparaît tantôt comme un ange, tantôt comme un démon aux yeux d'Othello, une douce ivraie. Et l'univers tout entier oscille entre le ciel et l'enfer, entre la lumière et les ténèbres *(« thou young and rose-lipp'd Cherubin — ay, there, look grim as hell! »)* et il n'y a rien d'étonnant à ce que dans un univers que l'homme sent si proche, le ciel, la lune, le vent expriment l'aversion que leur inspire Desdémone. L'homme, ébranlé dans sa foi en l'autre, tombe sous nos yeux du ciel en enfer.

Que Desdémone soit capable de tromper, voilà qui dévoile une imposture originelle dans le monde, la vie se disloque, devient apparence et être — dans l'univers, l'homme est mû par une immense dynamique; cet éclatement du monde en deux sphères, ce dévoilement baroque de la façade des apparences, Voltaire les ignore, lui qui conserve au plus profond de la passion et du malheur une attitude courtoise. La question qui tourmente Othello ne porte plus sur l'honnêteté ou l'hypocrisie de Desdémone, il se demande si le monde appartient à saint Pierre ou à l'enfer, au bien ou au mal. Les invectives

d'Othello — comme toutes les invectives — généralisent et élargissent le sens : l'insulte a besoin d'un certain espace où puisse éclater la passion de l'outrageur, au mépris de la justice et aux dépens de celui qui est insulté. Le fait même d'insulter devant un témoin (la servante) est un tel élargissement — tout comme le fait de qualifier l'épouse de « fille publique », « putain de Venise » et toutes les allusions amères à une visite au bordel, où sont évoqués tous les détails (renvoi de la servante, paiment fictif) servent de toile de fond à toute la scène et de complément réaliste et théâtral à la qualification injurieuse de « fille ». Toute généralisation qui conclut de l'individuel au général pouvant être qualifiée d'injure, quelle extension à l'universel et au cosmique Othello donne-t-il à ses généralisations méprisantes! Pour Shakespeare, l'homme vit dans des dimensions cosmiques et non dans un cadre formel, conventionnel et social comme l'est celui de la tragédie classique. Cette scène en antithèse, reflet de l'éclatement du monde d'Othello en deux moitiés, exprime le caractère baroque, antithétique des sentiments d'Othello (beauté + hypocrisie, Ange + démon) — et non les antithèses polémiques de l'alexandrin introduisant le face à face dans la société (« Voulez-*vous* plus savoir, et *me* connaître mieux », « *Je* ne suis point troublé — *Vous* m'aimez ? »). Là où Shakespeare donne à la puissance de la passion humaine des dimensions cosmiques, dans les métaphores les plus inattendues, le Français, avec la mesure et l'effet de sourdine de la raison, scinde tout ce qui est vie, créant ainsi un langage rhétorique où le pathétique est maîtrisé, et qui subjugue l'interlocuteur. Les dimensions de Shakespeare sont cosmiques, vitales, Voltaire reste dans la sphère courtoise, formelle et rationnelle. C'est aussi pour son intrigue linéaire, très proche de celle de la tragédie française, que Voltaire a choisi le modèle shakespearien. Et c'est également chez Shakespeare que nous sentons les différences entre le « frisson d'horreur de l'homme germanique devant le monde », selon Gundolf, et l'adhésion du Français à ce monde. Voltaire recommande à l'écrivain de « savoir faire parler ses acteurs », mais cela ne veut pas dire qu'ils doivent exprimer le plus profond de l'être, ce qu'on attend de chaque personnage; Voltaire prescrit un langage unitaire : celui de « l'éloquence », des « beaux vers », un tout harmonieux que n'affecte aucune nuance due à l'individualité des personnages. Car Voltaire craint la nature déchaînée : « c'est précisément cette nature qu'il faut voiler avec soin », « c'est ce voile qui fait le charme des honnêtes gens, il n'y a point pour eux de plaisir sans bienséance. Les Français ont connu cette règle plus tôt que les autres peuples, non parce qu'ils sont *sans génie et sans*

hardiesse, mais parce que... ils ont été le peuple le plus sociable et le plus poli de la terre » (Voltaire, « Seconde lettre à Monsieur Falkener » en préface à *Zaïre*). Et, à propos de ce passage d'*Hamlet* : « Je n'ai pas entendu le bruit d'une souris », l'on connaît le point de vue aristocratique et courtois que développe Voltaire : « C'est la réponse d'un soldat au poste de garde, mais non au théâtre, devant les plus hauts dignitaires de la nation, qui s'expriment avec distinction et devant lesquels il faut s'exprimer de même. »

La tragédie ne convenait guère à Voltaire, que l'héroïsme irritait en général. C'est pourquoi ses œuvres lyriques, ou plus exactement sa poésie de salon, nous révèlent bien plus la grâce badine de son talent. Prenons l'Épître XXXIII : « Les Vous et les Tu » :

ÉPÎTRE XXXIII. *(Les Vous et les Tu.)*

Philis, qu'est devenu ce temps
Où, dans un fiacre promenée,
Sans laquais, sans ajustements,
De tes grâces seules ornée,
Contente d'un mauvais soupé
Que tu changeais en ambroisie,
Tu te livrais, dans ta folie,
A l'amant heureux et trompé
Qui t'avait consacré sa vie ?
Le ciel ne te donnait alors
Pour tout rang et pour tous trésors,
Que les agréments de ton âge,
Un cœur tendre, un esprit volage,
Un sein d'albâtre, et de beaux yeux.
Avec tant d'attraits précieux,
Hélas! qui n'eût été friponne ?
Tu le fus, objet gracieux;
Et (que l'Amour me le pardonne!)
Tu sais que je t'en aimais mieux.

Ah, madame! que votre vie,
D'honneurs aujourd'hui si remplie,
Diffère de ces doux instants!
Ce large suisse à cheveux blancs,
Qui ment sans cesse à votre porte,
Philis, est l'image du Temps :
On dirait qu'il chasse l'escorte
Des tendres Amours et des Ris;
Sous vos magnifiques lambris
Ces enfants tremblent de paraître.
Hélas! je les ai vus jadis
Entrer chez toi par la fenêtre,
Et se jouer dans ton taudis.

Non, madame, tous ces tapis
Qu'a tissus la Savonnerie,
Ceux que les Persans ont ourdis,
Et toute votre orfèvrerie,
Et ces plats si chers que Germain
A gravés de sa main divine,
Et ces cabinets où Martin
A surpassé l'art de la Chine;
Vos vases japonais et blancs,
Toutes ces fragiles merveilles;
Ces deux lustres de diamants
Qui pendent à vos deux oreilles;
Ces riches carcans, ces colliers,
Et cette pompe enchanteresse,
Ne valent pas un des baisers
Que tu donnais dans ta jeunesse.

Le thème du vieillissement, de la beauté et de la prodigalité de la jeunesse devant laquelle le faste, la richesse de l'âge perdent toute signification, est dépouillé de ce qu'il sous-entend couramment d'amer et de tragique; l'opposition entre la vieillesse et la jeunesse : la joie simple de toujours donner opposée à une richesse qui est aussi repliement sur soi, s'exprime dans

le langage, dans le jeu des oppositions entre le « vous » et le « tu » : le « tu » est franc, chaleureux, sensible, le « vous » est mondain, distant, froid : ce sens du langage, qui est bien dans l'esprit du classicisme et de la préciosité respectueux de la langue, révèle le principe formel auquel est soumis tout le poème : la prééminence accordée à ce jeu entre « vous » et « tu » au détriment du contenu lui-même, le thème de la vieillesse, dévalorise un peu ce thème. L'attention du lecteur est attirée sur cette particularité de la conversation, il en oublie la gravité du problème réellement en cause. Or l'alternance du « vous » au « tu » ressemble à un jeu, comme si le choix d'un pronom plutôt qu'un autre était pur caprice et l'on n'est pas loin de penser que le vieillissement pourrait bien n'être qu'un caprice du destin. Marquée du même caprice, la relation avec la femme jadis aimée, à laquelle le poète s'adresse tantôt avec chaleur, tantôt avec distance selon qu'elle existe pour lui comme « tu » ou comme « vous ». Il n'y a pas plus d'unité dans la créature elle-même que dans la relation du poète avec elle [5]. Il s'approche et s'éloigne d'elle avec légèreté, la frôlant sans insister, son intensité et son insistance ne durent guère.

Lorsque au milieu de la même phrase ou de la même strophe (2 et 3), le discours passe entièrement du « vous » au « tu », une pointe termine spirituellement ces deux strophes sur un effet de surprise, la transition du souvenir au présent, de l'intimité à la distance, de la jeunesse à la vieillesse se fait sur le mode badin; toutes les oppositions sont ainsi relativisées et ce langage apparaît comme un parfait art de vivre, qui s'entend à relativiser les extrêmes. Nous retrouvons cette relativisation dans le mélange des styles des différents milieux : le nom de « Philis » fait revivre l'Arcadie, « Amours et Ris », « Ambroisie » ressuscitent l'eudémonisme du monde antique — ils voisinent avec le mot bien français : « fiacre », avec le « portier » qui rappelle le suisse, les produits exotiques d'Extrême-Orient et les bibelots et bijoux modernes. Les éléments antiques ne sont nullement saisis dans leur originalité, les insertions exotiques ne sont elles aussi rien de plus qu'un décor extravagant de la vie, un divertissement fantasmagorique, où les limites des objets eux-mêmes s'estompent : le Suisse, pour un bref instant (... on dirait qu'...) n'est bientôt plus qu'une image du temps, un souper à la française devient ambroisie.

Les ornements rococo prennent souvent la place du for intérieur de l'homme : le XVIII^e siècle qui découvrit les « intérieurs » a un peu abandonné l'intériorité de l'âme humaine. Le moi individuel est envahi par l'environnement, le bien-être à créer remplace toute quête plus profonde. L'homme fuit

la solution des grands problèmes et place une grande part de lui-même dans les objets, mais ces objets sont des enveloppes, des masques; « ces fragiles merveilles » dressent toutes sortes de cloisons autour de la personnalité, faisant ainsi obstacle à l'intimité confiante entre les hommes. Tous ces objets d'art et tous les artifices du siècle ne réussissent pas à étouffer la nostalgie du naturel. C'est justement dans cet univers d'artifices que Rousseau découvre la nostalgie d'un être « sans ajustements », paré des « attraits précieux » que lui donna la nature et « de (ses) grâces seules », d'un esprit naïf qui ne « réfléchit » rien — le ton badin du poème exprime comme certaines toiles de Watteau la mélancolie d'un siècle où les relations avec le prochain et le monde sont devenues précaires, mouvantes, affaire de virtuosité, d'un siècle qui se sent vieux et s'adresse à toute chose par le vouvoiement. Rien d'étonnant à ce que Voltaire devienne convaincant lorsque le vieil homme parle en lui : l'âge lui apporte la mélancolie et la supériorité sur ce monde qu'il voussoie, se jouant de lui, non sans ressentir qu'il ne le possède plus que dans ce jeu. Valéry rappelle les nombreux eunuques que l'on rencontre dans les œuvres du XVIII^e^ siècle (*Variété*, II) : « Mais qui m'expliquera tous ces eunuques? Je ne doute pas qu'il y ait une secrète et profonde raison de la présence presque obligée de ces personnages si cruellement séparés de bien des choses, et en quelque sorte d'eux-mêmes. » Les vrais représentants d'un siècle qui se sent vieux et a compris la relativité de toute chose, qui a appris à considérer les choses de l'extérieur, sont bien l' « eunuque vivant », séparé de bien des choses et en quelque sorte de lui-même, et le vieil homme, qui a trouvé le recul par rapport à la vie et par rapport à lui-même. Le vrai jeu avec la vie n'est-il pas l'apanage du vieillard? Pour l'enfant, le jeu est chose sérieuse; ce que l'homme mûr qualifie de jeu est un combat; seul le vieil homme connaît le jeu où l'on joue réellement. Dans ce poème nous trouvons un Voltaire rococo qui dissout le tragique en mélancolie sentimentale et en badinage amusé : un sens aigu pour la mignardise, pour le bien-être, l'aversion pour le grand élan héroïco-tragique sont à l'origine de cette poésie *bimbelotière*. Peut-on encore parler de lyrisme? Il s'agit plutôt de bavardage mondain avec une dame dont tour à tour l'auteur s'approche, supérieur et assuré, pour se détourner ensuite (« Tu le fus, objet gracieux », « Ah, madame! », « Non, madame »); c'est un tête-à-tête mondain, où le thème du temps et le thème de la nature apportent un écho très assourdi; en une polémique de virtuose Voltaire règle définitivement son compte au temps, en le fourrant dans l'uniforme d'un suisse. Ne nous laissons pas induire en erreur par le

jeu des ingrédients poétiques et des évocations suggestives (*ambroisie, sein d'albâtre*, etc.) : ils sont appliqués là, comme une « parure poétique », un bric-à-brac, sans lien organique avec l'esprit du poète. Une telle poésie est en réalité de la prose relevée de rimes et de formules poétiques; c'est de l'art décoratif et non de l'art vécu.

C'est dans la vraie prose dépourvue d'artifice que Voltaire nous révèle ses dons les plus authentiques de précision, de vigueur, de vivacité et de naturel, pour la pensée comme pour le langage. Nous retrouvons toutes ces qualités dans certaines pages de son ouvrage historique : *Le Siècle de Louis XIV*, où il relate la victoire du Grand Condé, alors duc d'Enghien, près de Rocroi. Ce passage est visiblement un remaniement de la description de cette bataille faite par Bossuet dans l'Oraison funèbre de Condé. Nous procéderons par la comparaison avec Bossuet, comme nous l'avons fait pour la tragédie, afin de dégager ce que Voltaire a conservé de son modèle et en quoi il a innové.

VOLTAIRE

Le fort de la guerre était du côté de la Flandre; les troupes espagnoles sortirent des frontières du Hainaut au nombre de vingt-six mille hommes, sous la conduite d'un vieux général expérimenté, nommé don Francisco de Mellos. Ils vinrent ravager les frontières de la Champagne; ils attaquèrent Rocroi, et ils crurent pénétrer bientôt jusqu'aux portes de Paris, comme ils avaient fait huit ans auparavant. La mort de Louis XIII, la faiblesse d'une minorité, relevaient leurs espérances; et quand ils virent qu'on ne leur opposait qu'une armée inférieure en nombre, commandée par un jeune homme de vingt et un ans, leur espérance se changea en sécurité.

Ce jeune homme sans expérience, qu'ils méprisaient, était Louis de Bourbon, alors duc d'Enghien, connu depuis sous le nom de grand Condé. La plupart des grands capitaines sont devenus tels par degrés. Ce prince était né général; l'art de la guerre semblait en lui un instinct naturel : il n'y avait en Europe que lui et le Suédois Torstenson qui eussent eu à vingt ans ce génie qui peut se passer de l'expérience.

Le duc d'Enghien avait reçu, avec la nouvelle de la mort de Louis XIII, l'ordre de ne point hasarder de bataille. Le maréchal de l'Hospital, qui lui avait été donné pour le conseiller et le conduire, secondait par sa circonspection ces ordres timides. Le prince ne crut ni le maréchal ni la cour; il ne confia son dessein qu'à Gassion, maréchal de camp, digne d'être consulté par lui; ils forcèrent le maréchal à trouver la bataille nécessaire.

(19 mai 1643) On remarque que le prince, ayant tout réglé le soir, veille de la bataille, s'endormit si profondément qu'il fallut le réveiller pour combattre. On conte la même chose d'Alexandre. Il est naturel qu'un jeune homme, épuisé des fatigues que demande l'arrangement d'un si grand jour, tombe ensuite dans un sommeil plein; il l'est aussi qu'un génie fait pour la guerre, agissant sans inquiétude, laisse au corps assez de calme pour dormir. Le prince gagna la bataille par lui-même, par un coup d'œil qui voyait à la fois le danger et la ressource, par son activité exempte de trouble, qui le portait à propos à tous les endroits. Ce fut lui qui, avec de la cavalerie, attaqua cette infanterie espagnole jusque-là invincible, aussi forte, aussi serrée que la phalange ancienne si estimée, et qui s'ouvrait avec une agilité que la phalange n'avait pas, pour laisser partir la décharge de dix-huit canons qu'elle renfermait au milieu d'elle. Le prince l'entoura et l'attaqua trois fois. A peine victorieux, il arrêta le carnage. Les officiers espagnols se jetaient à ses genoux pour trouver auprès de lui un asile contre la fureur du soldat vainqueur. Le duc d'Enghien eut autant de soin de les épargner, qu'il en avait pris pour les vaincre.

Le vieux comte de Fuentes, qui commandait cette infanterie espagnole, mourut percé de coups. Condé en l'apprenant, dit « qu'il voudrait être mort comme lui, s'il n'avait pas vaincu ».

Le respect qu'on avait en Europe pour les armées espagnoles se tourna du côté des armées françaises, qui n'avaient point depuis cent ans gagné de bataille si célèbre; car la sanglante journée de Marignan, disputée plutôt que gagnée par François Ier contre les Suisses, avait été l'ouvrage des bandes noires allemandes autant que des troupes françaises. Les journées de Pavie et de Saint-Quentin étaient encore des époques fatales à la réputation de la France. Henri IV avait eu le malheur de ne remporter des avantages mémorables que sur sa propre nation. Sous Louis XIII, le maréchal de Guébriant avait eu de petits succès, mais toujours balancés par des pertes. Les grandes batailles qui ébranlent les États et qui restent à jamais dans la mémoire des hommes, n'avaient été livrées en ce temps que par Gustave-Adolphe.

Cette journée de Rocroi devint l'époque de la gloire française et de celle de Condé. Il sut vaincre et profiter de la victoire. Ses lettres à la cour firent résoudre le siège de Thionville, que le cardinal de Richelieu n'avait pas osé hasarder; et au retour de ses courriers, tout était déjà préparé pour cette expédition.

BOSSUET

... Dieu donc lui avait donné cette indomptable valeur pour le salut de la France, durant la minorité d'un roi de quatre ans. Laissez-le croître ce roi chéri du ciel; tout cédera à ses exploits : supérieur aux siens comme aux ennemis, il saura tantôt se servir, tantôt se passer de ses plus fameux capitaines; et, seul sous la main de Dieu, qui sera continuellement à son secours, on le verra l'assuré rempart de ses États. Mais Dieu avait choisi le duc d'Enghien pour le défendre dans son enfance. Aussi, vers les premiers jours de son règne à l'âge de vingt-deux ans, le duc conçut un dessein où les vieillards expérimentés ne purent atteindre; mais la victoire le justifia devant Rocroy.

L'armée ennemie est plus forte, il est vrai; elle est composée de ces vieilles bandes wallones, italiennes et espagnoles, qu'on n'avait pu rompre jusqu'alors; mais pour combien fallait-il compter le courage qu'inspiraient à nos troupes le besoin pressant de l'État, les avantages passés, et un jeune prince du sang qui portait la victoire dans ses yeux? Don Francisco de Mellos l'attend de pied ferme; et, sans pouvoir reculer, les deux généraux et les deux armées semblaient avoir voulu se renfermer dans des bois et dans des marais, pour décider leur querelle, comme deux braves en champ clos. Alors que ne vit-on pas? Le jeune prince parut un autre homme : touché d'un si digne objet, sa grande âme se déclara tout entière : son courage croissait avec les périls, et ses lumières avec son ardeur. A la nuit qu'il fallut passer en présence des ennemis, comme un vigilant capitaine, il reposa le dernier; mais jamais il ne reposa plus paisiblement. A la veille d'un si grand jour et dès la première bataille, il est tranquille, tant il se trouve dans son naturel; et on sait que le lendemain, à l'heure marquée, il fallut réveiller d'un profond sommeil cet autre Alexandre. Le voyez-vous comme il vole, ou à la victoire, ou à la mort? Aussitôt qu'il eut porté de rang en rang l'ardeur dont il était animé, on le vit presque en même temps pousser l'aile droite des ennemis, soutenir la nôtre ébranlée, rallier le Français à demi vaincu, mettre en fuite l'Espagnol victorieux, porter partout la terreur, et étonner de ses regards étincelants ceux qui échappaient à ses coups. Restait cette redoutable infanterie de l'armée d'Espagne, dont les gros bataillons serrés, semblables à autant de tours, mais à des tours qui sauraient réparer leurs brèches, demeuraient inébranlables au milieu de tout le reste en déroute, et lançaient des feux de toutes parts. Trois fois le jeune vainqueur s'efforça de rompre ces intrépides combattants; trois fois il fut repoussé par le valeureux comte de Fontaines, qu'on voyait porté dans sa chaise, et malgré ses infirmités, montrer qu'une âme guer-

rière est maîtresse du corps qu'elle anime; mais enfin il faut céder. C'est en vain qu'à travers des bois, avec sa cavalerie toute fraîche, Bek précipite sa marche pour tomber sur nos soldats épuisés; le prince l'a prévenu, les bataillons enfoncés demandent quartier : mais la victoire va devenir plus terrible pour le duc d'Enghien que le combat. Pendant qu'avec un air assuré il s'avance pour recevoir la parole de ces braves gens, ceux-ci, toujours en garde, craignent la surprise de quelque nouvelle attaque : leur effroyable décharge met les nôtres en furie; on ne voit plus que carnage; le sang enivre le soldat, jusqu'à ce que le grand prince, qui ne put voir égorger ces lions comme de timides brebis, calma les courages émus, et joignit au plaisir de vaincre celui de pardonner. Quel fut alors l'étonnement de ces vieilles troupes et de leurs braves officiers, lorsqu'ils virent qu'il n'y avait plus de salut pour eux qu'entre les bras du vainqueur! De quels yeux regardèrent-ils le jeune prince, dont la victoire avait relevé la haute contenance, à qui la clémence ajoutait de nouvelles grâces! Qu'il eût encore volontiers sauvé la vie au brave comte de Fontaines! Mais il se trouva par terre, parmi ces milliers de morts dont l'Espagne sent encore la perte. Elle ne savait pas que le prince qui lui fit perdre tant de ses vieux régiments à la journée de Rocroy en devait achever les restes dans les plaines de Lens. Ainsi la première victoire fut le gage de beaucoup d'autres. Le prince fléchit le genou, et dans le champ de bataille, il rend au Dieu des armées la gloire qu'il lui envoyait; là, on célébra Rocroy délivré, les menaces d'un redoutable ennemi tournées à sa honte, la régence affermie, la France en repos, et un règne, qui devait être si beau, commencé par un si heureux présage. L'armée commença l'action de grâces; toute la France suivit, on y élevait jusqu'au ciel le coup d'essai du duc d'Enghien : c'en serait assez pour illustrer une autre vie que la sienne, mais pour lui c'est le premier pas de sa course.

Tout d'abord, Voltaire remplace la volonté de Dieu par l'énergie du grand génie. Chez Bossuet, c'est la volonté de Dieu qui décide l'entrée en scène de Condé : « Dieu nous a révélé que lui seul fait les conquérants et que seul il les fait servir à sesdesseins » est-il dit auparavant, et Dieu a créé Cyrus, Alexandre et Daniel et c'est à leur ressemblance que Condé a été créé (les paroles sur Daniel s'appliquent à « Alexandre ou Condé », nous dit Bossuet). « *Dieu* donc lui avait donné cette indomptable valeur pour le salut de la France. » Ce n'est pas le roi qui nomme ce chef d'armée, mais c'est par une grâce de Dieu que le roi se voit attribuer un tel chef : « le roi chéri du ciel »

est placé sous la protection de la « main de Dieu »; Dieu rempart de l'État « avait choisi le duc d'Enghien » pour protéger l'enfance du roi; « Aussi », notons cette conclusion, qui déduit de la volonté divine un acte de Condé, Condé conçoit le plan audacieux qui lui apportera la victoire de Rocroi.

Le pouvoir du roi n'est nullement limité par Dieu : lorsque le souverain sera adulte, il choisira lui-même ses chefs d'armée, mais pour le roi-enfant, c'est à Dieu de faire le choix : solution de compromis, qui permet de concilier la Providence et le pouvoir humain. Condé, en tout cas, se trouve placé dans une hiérarchie dont la base est formée par les sujets du roi de France et au sommet de laquelle est placé le roi, dominé de très haut par Dieu. Après la victoire de Rocroi, Condé se souvient d'ailleurs de son divin bienfaiteur : un service religieux a lieu sur le champ de bataille et, sous le regard de tous, le chef fléchit le genou (« il rend au Dieu des armées la gloire qu'il lui envoyait »), l'armée et la France entière suivent ce signal : « On y élevait *jusqu'au* ciel le coup d'essai du duc d'Enghien » — ce ciel qui a donné à la France ce capitaine et cette victoire. Chez Bossuet, le récit de la bataille est ainsi encadré de réminiscences à la Providence divine; au cours du récit le thème antique et héroïque du « deuxième Alexandre » est repris [6].

Il en est tout autrement chez Voltaire : en homme et historien du XVIII[e] siècle, qui ignore la théologie, il ne voit en Condé que le savoir-faire de l'homme, qu'il définit par le mot de « génie », comme nous dirions aujourd'hui pour qualifier d'un point de vue purement formel l'exceptionnelle valeur dans quelque domaine que ce soit : « l'homme de grande classe » [7]. Chez Voltaire, toute la lumière converge sur ce grand homme (aucune allusion à Dieu : nous voyons d'abord les ennemis, nombreux, conduits par un chef valeureux, qui n'accordent aucune attention au capitaine ennemi (Condé) : « ce jeune homme sans expérience, qu'ils méprisaient », dit Voltaire, reprenant ironiquement les termes de l'adversaire, est devenu le grand Condé; au mépris de l'ennemi, il suffit d'opposer ce nom pompeux « Louis de Bourbon... duc d'Enghien... grand Condé ». La naissance de la grandeur n'est pas un secret pour Voltaire : elle se développe d'elle-même tout naturellement, « la plupart des grands capitaines sont devenus tels par degrés »).

Le génie est un don (« genius » est de la même famille que « gignere » : « ce prince était *né* général »), le génie est un *instinct naturel;* pour le génie-né (qu'il n'est pas nécessaire de justifier par une intervention de la Providence), l'expérience est superflue. Le génie est doué d'énergie surnaturelle : chez Voltaire aussi, l'allusion au sommeil du général avant la bataille rappelle le

souvenir d'Alexandre. Mais c'est une simple analogie entre le génie d'Alexandre, et celui de Condé. On voit à quel point Voltaire désire laisser l'homme accomplir de lui-même un exploit surnaturel; mais il tient en même temps à montrer ce qu'un tel exploit a de naturel, les explications qu'il trouve à ce sommeil du chef avant la bataille en sont la preuve : une trop grande fatigue et une tranquillité d'esprit qui est la marque du génie. Le génie est donc naturel, même s'il accomplit des exploits surnaturels.

Bossuet aussi avait présenté comme « naturel », le sommeil avant la bataille (« il est tranquille, tant il se trouve dans son naturel »), mais c'était pour lui un trait naturel dans un caractère donné (sans doute par Dieu). Voltaire souligne que nul autre que Condé ne fut vainqueur : « le prince gagna la bataille *par lui-même*... Ce fut *lui* qui... »

En véritable personnage du « siècle de Louis XIV », Condé s'intègre par son héroïsme dans la gloire de la grande nation : la victoire de Condé est aussi celle des armes françaises. C'est de Rocroi que date le prestige de la France et du grand Condé : « Cette journée devint l'époque [ἐποχή, sommet, point culminant] de la gloire française et de celle de Condé. » Condé n'est plus intégré dans la hiérarchie établie par Bossuet, mais uniquement dans l'ensemble de la nation et de l'État français. La coupole théologique et théocratique de l'édifice historique d'un Bossuet est remplacée par celle d'un panthéon français sécularisé. Ce qui toutefois subsiste, c'est le destin exceptionnel de la France.

Une différence apparaît entre les deux descriptions : Bossuet traduit davantage le dynamisme de l'événement historique et de la victoire personnelle. L'oraison funèbre fait revivre rétrospectivement cette journée historique, le défunt revit et son action, jusqu'ici conservée par la seule renommée, se déroule à nouveau sous nos yeux. Bossuet déjà actualise les paroles du prophète Daniel (VIII, 5) : « Veniebat ab Occidente super faciem totius terræ, et non tangebat terram », en lançant son « le *voyez*-vous... ce conquérant; avec quelle rapidité il s'élève de l'occident comme par bonds, et ne touche pas à terre ? ». Cette interjection n'est pas dans le texte biblique; Bossuet poursuit : « A n'entendre que ces paroles de Daniel, qui croiriez-vous *voir*, Messieurs, sous cette figure, Alexandre ou le prince de Condé ? » Et le *voir*, ce visible, qui a été vu, domine tout le passage : « Alors, que ne vit-on pas ? » (« Formule de rhétorique emphatique, rare chez Bossuet » dit l'édition Rébelliau); « Le voyez-vous comme il vole, ou à la victoire ou à la mort ? » (cela s'entend comme une anticipation des bulletins de victoire de Napoléon); « on le vit

presque en même temps... »; « le valeureux comte de Fontaines, qu'on voyait porté dans sa chaise »; le présent historique produit également un effet actualisant : « L'armée ennemie est plus forte... Don Francisco de Mellos l'attend de pied ferme... »; « Mais enfin il faut céder... », etc. Et la bataille elle-même est décrite comme « quelque chose pour l'œil » : c'est surtout le héros, Condé, qui doit être vu, sa bravoure et son héroïsme se perçoivent physiquement : « un jeune prince qui portait la victoire dans ses yeux »; le héros « vole » à la victoire ou à la mort; on le voit « porter partout la terreur, et étonner de ses regards étincelants ceux qui échappaient à ses coups »; finalement, son action de grâces sur le champ de bataille. Ces yeux étincelants, cet élan vers la victoire [8], cette course triomphale au vrai sens du terme (Rocroi « c'est le premier pas de sa course »), le service d'action de grâces — ce sont là des détails pittoresques comparables à ceux d'une toile baroque de Rubens représentant une bataille. Il y a eu, comme chez Rubens, le sang, la furie meurtrière (« on ne voit plus que carnage; le sang enivre le soldat... qui ne put voir égorger ces lions comme de timides brebis »). Et comme dans un tableau où le déroulement anonyme du combat doit être concentré sur les chefs, où le chef, au lieu d'apparaître comme celui qui a pensé et préparé le tout, doit lui-même intervenir et entraîner ses soldats par sa témérité, Bossuet décrit la bataille des armées comme un combat singulier entre les généraux, une ἀριστεία homérique ou un tournoi médiéval : « Don Francisco de Mellos l'attend de pied ferme; et sans pouvoir reculer, les deux généraux et les deux armées semblent avoir voulu se renfermer dans des bois et dans des marais, pour décider leur querelle, comme *deux braves*, en *champ clos* ». Bien sûr, les traits de caractère du héros ne manquent pas chez Bossuet (« Touchée d'un si digne objet, sa grande âme se déclara tout entière »; la valeur morale de l'entreprise doit être certaine pour ce héros quasi cornélien avant qu'il ne s'y engage; « son courage croissait avec les périls, et ses lumières avec son ardeur »), pas plus que ses vertus (la magnanimité de Condé envers le vaincu « joignait au plaisir de vaincre celui de pardonner »; les vaincus cherchent leur salut « entre les bras du vainqueur », à la « haute contenance » duquel « la clémence ajoutait de nouvelles grâces »). Condé veut sauver son ennemi — nous songeons au célèbre tableau de Vélasquez, *Les Lances*); mais, pour visualiser un combat, Bossuet dut insister sur ce qui est visible, sur l'aspect théâtral (θεᾶτρον) pour transformer l'auditeur en spectateur, en lui adressant ce « Le voyez-vous ? », afin de susciter chez l'auditeur l'admiration, la crainte, l'étonnement, la pitié et la joie de participer.

Voltaire, de son côté ne voit pas le « héros », qu'il admire moins que le « grand homme » et qu'il considère plutôt comme un destructeur que comme un créateur de valeurs et, pour éveiller sa sympathie envers Condé créateur de la gloire française, il est forcé d'insister bien plus sur les qualités d'esprit. Tandis que Bossuet ne mentionne que par de vagues louanges le plan de la bataille de Rocroi (« un dessein où les vieillards expérimentés ne purent atteindre »), Voltaire insiste sur la nécessité où se trouva Condé de gagner l'accord du maréchal de l'Hospital pour une bataille interdite par le roi; c'est une victoire morale de Condé, présentée avec esprit (« ils forcèrent [!] le maréchal à trouver la bataille nécessaire »). La victoire que Condé ne doit qu'à lui-même, il l'a conquise « par un coup d'œil [!] qui voyait à la fois le danger et la ressource, par son activité [!] exempte de troubles, qui le portait à propos [!] à tous les endroits ». Bossuet nous montre un héros guerrier omniprésent, surmontant toutes les difficultés; le rythme de ses phrases traduit l'activité fébrile du héros : « Aussitôt qu'il eut porté de rang en rang l'ardeur dont il était animé, on le vit presque en même temps pousser l'aile droite des ennemis, soutenir la nôtre ébranlée, rallier le Français à demi vaincu, mettre en fuite l'Espagnol victorieux, porter partout la terreur, et étonner de ses regards étincelants ceux qui échappaient à ses coups. » Voltaire escamote la bataille proprement dite, on ne comprend pas très bien comment on en vint à la victoire acquise en un tour de main, le carnage est passé sous silence. Bossuet nous fait vivre dramatiquement la victoire sur l'infanterie espagnole : « Trois fois... trois fois... » Chez Voltaire, « le prince l'entoura et l'attaqua trois fois » : c'est objectif et précis, sans effet d'actualisation comme chez Bossuet. Bossuet compare la masse de cette infanterie à des tours fantastiques, qui comblent d'elles-mêmes leurs brèches. Voltaire se contente d'une comparaison objective avec la phalange ancienne. Bossuet voit l'aspect poétique et suggestif de cette puissance militaire, Voltaire ne voit que la résistance que le héros doit vaincre. Pragmatique, Voltaire nous dit que Condé sut « profiter de la victoire », un rapport adressé à la cour est suivi de l'autorisation de faire le siège de Thionville, tandis que Bossuet, en panégyriste, parle de la conquête de cette ville comme du « digne prix de la victoire de Rocroi ». Voltaire a complètement renoncé à la leçon morale. Il a abrégé la scène sentimentale du pardon : « A peine victorieux, il arrêta le carnage... » (ainsi il n'est question du carnage qu'au moment où il cesse). L'épisode de Condé voulant sauver le comte de Fuentes est remplacé par de simples paroles de reconnaissance à l'égard de l'adversaire [9]. Mais alors que Bossuet voit surtout la protec-

tion divine dont bénéficie la France, Voltaire s'intéresse à la signification et la particularité de la victoire de Rocroi, qu'il compare à d'autres dates historiques et l'insertion de cette victoire dans l'histoire de l'époque (Condé est comparé à Gustave-Adolphe et à Torstenson). En se libérant du contexte théologique, Voltaire ouvre une perspective d'ensemble sur l'histoire européenne et universelle. Les comparaisons entre Condé et Alexandre le Grand, Gustave-Adolphe et Torstenson, entre l'infanterie espagnole et la phalange antique acquièrent la technicité de l'histoire militaire, alors que Bossuet est amené à présenter l'époque moderne et l'antiquité, symbolisées par Condé et Alexandre, comme une continuation de la révélation, de l'Écriture (Daniel!). Par une étrange antinomie, c'est chez Bossuet, qui croit aux voies de Dieu, que le grand général est le plus héroïque, et non chez Voltaire, qui croit au génie naturel de l'homme. On pourrait penser que là où Dieu conduit les destinées, l'activité humaine se réduirait. Chez Bossuet, l'activité des hommes est dominée par l'action de la grâce divine, qui est pour ainsi dire séparée d'elle, comme dans les mystères du moyen âge et dans les images religieuses qui présentent plusieurs plans : sous le plan du ciel tout le théâtre humain dans sa diversité; alors que chez Voltaire l'homme, dont il met surtout en évidence les éminentes qualités d'esprit, n'impressionne pas par des coups de théâtre et des gestes théâtraux : son comportement est plus intériorisé, il y perd en éclat et en bravoure.

Pour répondre aux exigences d'une description rationnelle et efficace, Voltaire est obligé de renoncer à tous les effets sentimentaux et théâtraux, au maniérisme de son imposant prédécesseur : il ne veut pas émouvoir, ni plonger dans la tristesse, ni ressusciter lui-même le personnage héroïque, il veut simplement porter un jugement sur lui et lui donner la place qui lui convient dans les familles d'esprits. De là ces phrases brèves, vigoureuses, objectives, sereines. Notons le contraste — Bossuet : « là on célébra Rocroi délivré, les menaces d'un redoutable ennemi tournées à sa honte, la régence affermie, la France en repos, et un règne, qui devait être si beau, commencé par un si heureux présage »; Voltaire : « Cette journée de Rocroi devint l'époque de la gloire française et de celle de Condé. » Chez Bossuet le tableau idéalisé d'une France victorieuse, où tout n'est qu'ordre et paix; chez Voltaire des remarques brèves et objectives sur la signification que prend cette victoire pour la France et pour Condé et l'on passe déjà à la conclusion pratique : « Il sut vaincre et profiter de la victoire. » Bossuet élargit sa description, Voltaire la résume, élaguant, concentrant, alors que chez Bossuet la série de participes (« là on célébra Rocroi

délivré... ») fixe un tableau en une série de constats, qui rappellent les historiens de l'antiquité, Voltaire se contente d'insister sur un moment particulier dans le temps : l'époque, le point culminant : c'est un peu comme l'opposition entre un cercle et un point. C'est tout juste si les phrases de Voltaire aboutissent à une pointe, à la manière des moralistes et mémorialistes français, ses prédécesseurs, qui connaissaient l'âme humaine (« ils forcèrent le maréchal à trouver la bataille nécessaire », « le duc d'Enghien eut autant de soin de les épargner, qu'il en avait pris pour les vaincre »). Pas question de jouer sans cesse sur la sensibilité du lecteur comme le fait Bossuet; la prose intellectuelle de Voltaire doit au contraire agir sur le discernement. De là les distinctions telles que : « la mort de Louis XIII, la faiblesse d'une minorité, relevaient leurs *espérances ;* et quand ils virent... leur *espérance* se changea en *sécurité* »; « la sanglante journée de Marignan, *disputée* plutôt que *gagnée* par François Ier ». Ainsi utilisé, le langage n'est plus celui, pesant, majestueux et orchestral, de l'orateur qui répand la terreur et la pitié, mais le langage linéaire, sûr et rigoureux d'un élégant intellectuel maniant un appareil de précision, qui connaît bien le public de son siècle. Une de mes auditrices définit très bien ce qu'a de linéaire, d'estompé et de précis la langue de Voltaire par cette antithèse : « Voltaire est une esquisse et une flûte, Bossuet un orgue et une peinture à l'huile. » Il reste à dégager une caractéristique du langage de Voltaire : la suppression de toutes les conjonctions réglant les rapports logiques (une à peine dans tout le passage!) Alors que Bossuet ne cesse de mener son auditeur par l'argumentation logique « Dieu *donc... Mais* Dieu... *Aussi... ; mais... ; il est vrai... ; mais* », Voltaire assemble les phrases logiquement, sans marquer autrement le lien logique qui les relie : il écrit pour un public qui est formé à la logique et il peut s'en remettre à lui, c'est là procéder avec élégance, par allusion et suggestion, alors que Bossuet, toujours explicite, nous rappelle le goût des théologiens pour l'argumentation. Exemples pris chez Voltaire : « ... leur espérance se changea en sécurité. [*Alinéa*] Ce jeune homme qu'ils méprisaient était Louis de Bourbon... » Condé retire brutalement aux Espagnols leur certitude de vaincre : mais Voltaire n'atténue par aucun « pourtant » le choc de la surprise qui dut être la leur, il l'accroît encore par l'ironique « ce jeune homme ». Ou « le duc d'Enghien avait reçu... l'ordre... le maréchal de l'Hospital... secondait par sa circonspection ces ordres timides. Le *prince* ne crut ni le maréchal ni la cour ». Les craintes de ses supérieurs raffermissent de plus en plus la détermination de Condé. « Le prince l'entoura [l'infanterie espagnole] et l'attaqua trois fois. A peine victorieux, il arrêta

le carnage » — nous avons déjà mentionné la compression et la réduction des faits historiques : on a l'impression d'une marche irrésistible et tendue du héros d'un acte à l'autre (ici de l'acte guerrier à l'acte humain); alors que Bossuet représente dans son héros cet impératif du « plus ultra ! », Voltaire se contente de le suggérer. (On peut penser aussi que Voltaire avait hâte d'en finir avec les images horribles, pour passer au plaisir de moraliser.) D'une certaine manière cela décrit aussi la progression énigmatique et inflexible de l'histoire : elle avance, sans que l'intervention de la logique humaine puisse l'infléchir. Il se peut que Voltaire, en supprimant les références intellectuelles et en faisant confiance à l'intelligence de son public, paraisse moins rationnel qu'il ne le voudrait; la méconnaissance des forces irrationnelles de l'histoire qu'on peut lui reprocher par ailleurs n'est passée ni dans le langage, ni dans l'esprit du texte.

Chaque fois que, dans les textes que nous avons interprétés, on touchait au mystère, nous avons rencontré un Voltaire virtuose du badinage : la scène de la tragédie que nous avons comparée à Shakespeare n'a révélé aucune connaissance du chaos qu'est l'âme humaine; dans l'épître, où la mélancolie se fait doucement railleuse, le véritable problème du vieillissement se dissimulait sous des motifs rococo; dans la fresque historique, la providence divine et les forces irrationnelles de l'histoire étaient presque entièrement éliminées. Les dominantes de tous ces textes étaient le social, la clarté et l'intelligence.

Une des nombreuses lettres de Voltaire nous révélera-t-elle le mystère de son âme ?

A Madame Necker.

Ferney, 19 juin 1770

Quand les gens de mon village ont vu Pigalle déployer quelques instruments de son art : Tiens, tiens, disaient-ils, on va le disséquer ; cela sera drôle. C'est ainsi, madame, vous le savez, que tout spectacle amuse les hommes ; on va également aux marionnettes, au feu de la Saint-Jean, à l'Opéra-Comique, à la grand'messe, à un enterrement. Ma statue fera sourire quelques philosophes, et renfrognera les sourcils éprouvés de quelque coquin d'hypocrite ou de quelque polisson de folliculaire : vanité des vanités !

Mais tout n'est pas vanité ; ma tendre reconnaissance pour mes amis et surtout pour vous, madame, n'est pas vanité.

Mille tendres obéissances à M. Necker.

A première vue, cette lettre, que Voltaire adressa à Mme Necker lors de l'arrivée à Ferney du sculpteur Pigalle, qui devait faire son buste, ne révèle pas grand-chose sur son auteur. Voltaire

commence sur le ton amusé pour relater une anecdote un peu macabre (les paysans ont confondu les instruments du sculpteur avec ceux d'un carabin et semblent se réjouir à l'idée d'assister à la dissection du cadavre du vieillard). A cela s'ajoute une remarque générale sur la curiosité et la vanité des hommes. Les sentiments de l'épistolier pour la destinataire de sa lettre n'ont bien sûr rien de cette vanité : il le précise bien.

Le plan est très précis :

1. Prétexte de la lettre;
2. Considérations générales qu'elle suggère;
3. Retour au propos de la lettre : compliment final.

Par sa situation centrale, comme par son style particulier, la partie 2 apparaît comme le thème principal de la lettre, encadré par l'exorde et la formule finale et exprime nettement le point de vue théorique et humanitaire du siècle et de Voltaire. Les motifs les plus infimes de la vie sont reliés à des problèmes concernant tous les hommes (avec quelle rapidité Voltaire ne passe-t-il pas de l'anecdote au thème humain!). Cet intérêt pour la généralité se manifeste même dans cette réduction littéraire d'une lettre personnelle, de sorte que les lumières et le rococo forment un ensemble unique en son genre, « le billet rococo voltairien ».

Un tel billet, que la destinataire glissait dans son corsage, devait continuer à agir sur sa tête et sur son cœur : cette aptitude à partir des plus petites choses de la vie pour aborder les plus grands problèmes de l'humanité, à toucher le cœur de la vie à partir de « questions de boutique », à faire tenir les contenus les plus grands dans les formes les plus petites, à éclairer largement les plus petites circonstances, cette pénétration profonde des circonstances fortuites sur le mode de l'improvisation, reste la conquête unique du XVIII^e^ siècle français. Notons aussi le « fondu » de cette lettre, véritable petit ensemble dont les trois parties s'interpénètrent sans lacune. La phrase des paysans amène la conclusion que « tout spectacle amuse les hommes » et la « vanité » introduit l'insistance sur l'authenticité réelle de l'amitié : de l'intime et du personnel, on passe à l'humain en général. La deuxième partie n'est nullement séparée du reste pour servir de leçon (mes subdivisions ont pour seul but d'appuyer ma démonstration). Cette deuxième partie s'adresse également à Mme Necker, la vérité universelle dont parle la lettre est un point commun aux deux parties (« madame, vous le savez » — Voltaire ne lui dit rien de nouveau). Ces phrases paisibles sur un sujet si excitant, comme s'il s'agissait d'une affaire close et reconnue, révèlent une supériorité sur la vie qui

n'apparaît que lorsqu'on se remémore le prétexte du billet : le comique macabre du vieux corps, dont une autre lettre à Mme Necker (21 mai 1770) ne nous épargne pas les détails : «... il faudrait que j'eusse un visage; on en devinerait à peine la place. Mes yeux sont enfoncés de trois pouces, mes joues sont du vieux parchemin mal collé sur des os qui ne tiennent à rien. Le peu de dents que j'avais est parti. On n'a jamais sculpté un pauvre homme dans cet état » — et Pigalle sculpta justement à la manière antique un Voltaire nu et décharné! La déchéance du corps humain, que Villon ou Baudelaire ont chantée, aurait pu rappeler à Voltaire le *vanitas vanitatum* de l'Écriture. Mais il préfère rappeler les paroles amusantes des paysans qui font diversion, et que Voltaire formule de manière divertissante, pour conclure au besoin de divertissement et de sensation des hommes : le malheur de l'un devient spectacle pour l'autre. De la masse des phénomènes qui démontrent ce que le monde a d'illusoire, l'auteur de *Candide* dégage avec précision quelques faits disparates, différents les uns des autres, créant avec une imagination simplificatrice des exemples qui semblent faire de la vie un kaléidoscope d'éléments sans lien les uns avec les autres, et qui pourtant se regroupent toujours de quelque manière : « on va également aux marionnettes, au feu de la Saint-Jean, à l'Opéra-Comique, à la grand'messe, à un enterrement » — et le mélange impertinent de sacré et de profane, le sacré faisant partie du spectacle, a dû particulièrement réjouir cet esprit fort, que la censure ne peut museler dans une lettre. Voltaire ne s'émeut pas de ce que l'existence a d'illusoire, loin de lui l'idée de faire de son *gran teatro del mondo* un tribunal universel ou une baroque danse macabre, chez lui, tout reste « spectacle drôle », rien de plus — jeu rococo avec le cadavre et la pourriture. A aucun moment, Voltaire ne manifeste de l'émotion ou de la tristesse quant à sa propre décrépitude.

Entièrement oublieux de lui-même, il se tourne vers l'humanité; partant du jeu des vaines apparences que sont le spectacle du corps humain et le comportement des hommes envers leur prochain, il aboutit à la vanité de l'esprit humain : la statue de Voltaire fera sourire « quelques philosophes » et renfrognera les hypocrites et folliculaires — car les philosophes ne verront que vanité dans ce désir de se voir représenté (un passage de la lettre citée plus haut montre pourtant que Voltaire a médité très philosophiquement sur la vanité de cette image : « Qu'importe, après tout, à la postérité, qu'un bloc de marbre ressemble à un tel homme ou à un autre? Je me tiens très philosophe sur cette affaire »). Nous ne constatons que maintenant les motivations personnelles de cette lettre d'abord si générale : il s'est

bien rendu compte de la « vanité » (dans les deux sens : objectif et personnel) de fixer en une statue son image pour l'éternité; il sait le néant de son corps et la vanité de son esprit qui veut survivre à la déchéance du corps; mais il sait aussi que l'indignation des soi-disant philosophes (leur supériorité affectée sur une faiblesse qu'ils connaissent aussi), que l'indignation des hypocrites et des folliculaires est simulée, donc vaine : qu'il se contemple lui-même ou ses adversaires, partout ce n'est que vanité! néant! en réalité, peu importe aux autres le spectacle qu'ils voient (la statue de Voltaire ou son corps disséqué), puisque ce n'est qu'un spectacle. Tout cela est sous-entendu dans les quelques lignes de ce billet. Nous comprenons maintenant les vives injures qui sont comme une menace à l'équilibre et à la paisible supériorité de la lettre : « coquin d'hypocrite », « polisson de folliculaire » (néologisme assez obscur, créé par Voltaire — cf. Littré). Voltaire s'attaque à ceux qui n'ont pas comme lui une profonde connaissance d'eux-mêmes, et qui, au plus fort de leur vanité, reprochent aux autres cette vanité, donc, ceux qui ne dominent pas comme lui les choses de la vie. Les attaques elles-mêmes sont atténuées par la sérénité de la formule séculaire : *vanitas vanitatum*, contre laquelle on ne se révolte plus. Voltaire nous a conduits jusqu'au bord de l'abîme qui sépare l'homme de l'homme, mais nous en arrache très vite par la rapidité, l'élégance, la souplesse de son langage — autrement dit, le billet joue à dissimuler les abîmes qu'on ne peut plus que pressentir derrière l'aisance mondaine. Quelle supériorité chez un esprit de se sentir soudain à une distance glaciale des hommes et de les fréquenter encore — quel tour de force, de commander sa statue en connaissant la vanité d'une telle entreprise, de glisser des sous-entendus dans cette missive personnelle, et d'avoir encore le courage de réussir élégamment à la rendre « superficielle », légère : c'est couvrir d'un masque mondain les abîmes qui séparent les hommes. Il y a finalement autant de grandeur à exprimer la problématique de la vie dans la profondeur problématique d'une poésie, qu'à dissiper toute cette problématique reconnue, comme le fait Voltaire, pour donner quelque légèreté à cette profondeur. Élévation et profondeur d'esprit sont des dons d'une égale beauté! la phrase finale n'apparaît plus alors comme un simple compliment, même si, stylisée, elle devient révérence de pure forme qui se veut aussi compliment : affirmer qu'une chose ne fait pas partie des vanités de ce monde : l'amitié, et tout particulièrement l'amitié pour Mme Necker qui est peut-être une fuite vers la vérité, au-delà des apparences, vers ce qui pour le XVIII^e^ siècle et surtout pour Voltaire était plus constant que l'amour et

répondait mieux à l'idée que l'humanité se faisait du bonheur.

En revanche les civilités de l'expression (« ma tendre reconnaissance *pour mes amis* et *surtout* pour vous, madame... ») qui ne s'adressent pas toutes directement à la destinataire, amorcent un certain mouvement de retraite devant cette amitié, comme une fuite devant cette fuite dans l'amitié. La phrase « mais tout n'est pas vanité » a trop de brusquerie pour ne pas nous apparaître comme une volte-face devant des pensées qui s'assombrissent — un peu comme lorsque quelqu'un, pris de tristesse au cours d'une conversation, prend cérémonieusement congé de son interlocuteur, heureux d'être délivré par ce cérémonial de ce qu'il aurait fallu dire. Nous ne voyons pas bien ce qui dans la dernière phrase est mondanité et ce qui est épanchement, et nous sommes congédiés avec le sentiment qu'ici l'éternel solitiare se dissimule derrière la mondanité : ce n'est pas qu'il oppose aux apparences du monde son être profond, mais il disparaît derrière les masques complexes de sa personnalité. Mais sont-ce des masques ?

Reconnaissons que ce bref billet nous révèle les profondeurs insondables de la personnalité, que le masque mondain cache des abîmes intérieurs, et que le jeu du style rococo couvre le labyrinthe de l'âme. Dans cette lettre, Voltaire se donne et se reprend, se dépeint et se cache en même temps. La lettre n'est plus production littéraire ou intellectuelle, elle est de la vie, monument d'une attitude dans le monde, où l'assurance frôle le désespoir et la mort. Nous découvrons une conscience de soi et un calme extraordinaires : face à la mort, Voltaire est encore capable d'injurier et de complimenter. Il sait voir son corps peu attrayant et rire de la voix de la nature qui s'exprime par la bouche des paysans, se moquer de lui-même dans une vaine révolte contre la mort — il est vieux et décrépit comme la société du XVIII^e^ siècle, mais il est capable de jouer comme elle. Et il ose comme tout son siècle regarder le miroir, sans trouver cela trop insupportable.

Nous arrivons donc à cette étonnante conclusion : derrière la mondanité de sa poésie et de sa prose, Voltaire dissimule tout de même un secret, que sa spirituelle virtuosité enveloppe d'un badinage corrosif, mais les masques de son esprit enrichissent et nuancent sa personnalité; car Voltaire a reconnu le « pot aux roses », la pourriture derrière toute communauté humaine, et sa virtuosité a jeté un pont par-dessus les abîmes de la solitude dans le monde. Dans les épîtres comme dans les lettres, il endort la vie comme on le fait d'un enfant, écartant les problèmes sérieux, il les dissout en grâce et en esprit.

NOTES

1. Conférence faite en avril 1931 au séminaire de philologie de Cologne. Seul l'appareil pédagogique a été supprimé.

2. Cf. les paroles de Mathias Claudius :

> ..... l'un
> Est ce que l'autre paraît.
> Maître Arouet dit : je pleure,
> Et Shakespeare pleure.

3. Font partie de ce cadre les procédés stylistiques stéréotypés de la tragédie française, courants chez Racine : le passage du « vous » au « tu », les apostrophes, les tournures anaphoriques et rhétoriques, un certain vocabulaire *(ma funeste flamme, quelle fureur vous presse? quel trouble agite votre sein? un feu si tendrement déclaré)*, etc.

4. Gundolf, *Shakespeare*, II, 116 : « La détresse d'Othello est celle de l'être, non de l'avoir. »

5. Même dans sa jeunesse, il fut tantôt « heureux », tantôt « trompé », la créature « volage » était « friponne ». La jeunesse ne fut pas le temps de la sincérité et de la fidélité qu'on pourrait opposer aux impostures du présent. La morale amoureuse se trouve relativisée. L'emploi de « ou » exprime une telle attitude, où rien n'est engagé.

6. Cf. Gundolf, *Cäsar und sein Ruhm* (César et sa gloire), p. 197 : « Le désaccord entre l'historien et le théologien, entre la joie de créer et le dogmatisme, il (Bossuet) ne l'a surmonté nulle part. Les personnages que l'historien Bossuet choisit de préférence dans les siècles, sont les fondateurs de royaumes, et surtout celui qui à ses yeux symbolise toutes les gloires : Alexandre... » P. 198 : « C'est là qu'est la force de Bossuet (= dans son histoire du monde) et non dans les phrases de ses sermons prononçant la condamnation d'Alexandre et de César, orgueilleux dévastateurs du monde qui paient leur vaine gloire par des tourments éternels... » Gundolf souligne donc chez Bossuet cette juxtaposition de « foi évangélique » et de « pensée romaine ».

7. Cf. Zilsel, *Die Entstehung des Geniebegriffs*.

8. La célèbre inversion : « Restait cette redoutable infanterie... », approuvée même par des esprits conservateurs comme Boulanger et Thérive, exprime-t-elle bien comme le pense Boillot (*Psychologie de la construction*, 1930, p. 52), la résistance et la fermeté de l'armée ennemie ? Ce « restait » semble exprimer la partie d'un tout, la seule partie de l'ensemble des actes du héros qu'il n'ait pas encore accomplie, mais dont nous pressentons qu'il l'accomplira — « restait » correspond donc plutôt à un *ritardando* dans sa course vers la victoire.

9. Peut-être modelé sur l'exemple ancien : « Si je n'étais Alexandre, je voudrais être Diogène. »

A PROPOS DE "LA VIE DE MARIANNE" (LETTRE À M. GEORGES POULET)*

Mon cher nouvel ami et collègue,

Au cours de votre premier semestre à la Johns Hopkins University (et de notre premier semestre de collaboration étroite et enthousiaste) vous avez manifesté plus d'une fois le désir, touchant témoignage d'une modestie et d'une probité qui révèlent le vrai savant, que nos deux « méthodes » puissent s'intégrer, s'entreféconder, si possible. Vous me disiez en effet que vous croyiez « avoir trouvé une méthode », mais qu'elle vous semblait « détruire l'œuvre d'art », alors que vous reconnaissiez à la mienne l'avantage d'éviter cet écueil (je suppose que votre courtoisie vous fit passer sous silence mon manque de culture ou d'affiliation philosophique). Je tâcherai donc, dans les lignes qui suivent, de discuter amicalement (dans cette sorte de discussion passionnée qui, j'en suis sûr, ne servira qu'à raffermir les liens qui nous unissent déjà) un seul de vos articles, celui que vous avez consacré à Marivaux dans votre volume *Études sur le temps humain : La distance intérieure* (Paris, 1952), et d'appliquer au sujet que vous avez traité selon la méthode « existentialiste » ou « a priori » (puisque vous cherchez l'*a priori* qui est le point de départ de votre auteur) ma propre méthode que j'aime appeler celle de la critique « immanente à l'œuvre ».

Et d'abord laissez-moi vous dire que les deux méthodes me semblent avoir en commun ce trait, qu'elles regardent l'objet (soit le fait littéraire) en face, au lieu de biaiser, comme ont accoutumé de le faire les biographes, les sourciers, les historiens des idées, de la civilisation, ou l'école historique tout court. De toute la littérature critique sur Marivaux, votre étude, si

* En français, in *Romanische Literaturstudien*, Max Niemeyer Verlag, Tübingen, 1959.

concise, si nourrie de citations de première main, me semble, de la façon la plus radicale, éliminer les « allotria » que hait un Croce et *parler Marivaux*, non autour de Marivaux. Puisque nous tendons tous deux à décrire des « choses » avant de nous engager dans leurs « causes », vous en étudiant le sentiment de l'existence qui informe les écrits de Marivaux, moi plutôt une œuvre d'art particulière qu'a écrite Marivaux, nos deux méthodes doivent pouvoir se contrôler l'une l'autre; une observation juste de votre part, je dois la rencontrer sur mon chemin, et vice versa.

Et d'abord je placerai ici un bref résumé de votre article :

> L'esprit de Marivaux est en premier lieu une vacance : « un rien », l'inertie (I), dans lequel seul l'étonnement provoqué par un événement du dehors crée du mouvement, le mouvement de la conscience d'un sentiment *(sentio, ergo sum)* : c'est l'amour, fruit du hasard, qui est la grande surprise, pour l'être fait de néant (II). « Sans passé qui les soutienne, sans identité, sans temporalité, les êtres marivaudiens ne savent où ils en sont ni où ils sont » (III). « L'être actuel semble moins un être qu'une pluralité, une *mêlée* d'êtres... Mêlée *où* l'on est et *que* l'on est, où l'on ne peut rien isoler ni rien embrasser. Pure confusion » (IV). Marivaux se résume dans la profondeur et l'intensité qu'il donne à l'instant (V). Il n'y a pas de connaissance de soi-même en dehors de celle que donne le sentiment instantané (VI). L'instant n'inclut ni le passé ni l'avenir : au « je ne sais où je suis » correspond le « je ne sais où je vais » (VII). Il n'y a donc chez Marivaux pas de « perspective temporelle ». Pourtant, si l'être dans Marivaux est à chaque point différent de lui-même, « il n'y a point d'hiatus entre ces moments différents. C'est comme une pente continue... » Le temps chez Marivaux est, à la manière de Bergson, « fait d'un élan continu qui prolonge sans cesse en moments nouveaux sa durée inventive,... par un tour singulier, l'écrivain qui nous avait semblé l'écrivain de l'instantané par excellence, ne nous apparaît-il pas maintenant comme le moins « instantané » qui soit, celui dont toute l'œuvre ne consiste que dans le tracé d'une ligne temporelle où le point de l'instant disparaît ? Mais Marivaux est justement ceci et cela, le point et la ligne, un point qui s'allonge, et se prolonge, et se transforme en ligne, un instant qui se dépasse, et se continue et qui se transforme en temps. Temps qui risque de rester perpétuellement celui de la successivité pure, car entre les événements qui s'y passent, aucun lien ne se découvre, et l'on se perd alors dans un mouvement indéfini où, en fin de compte, plus rien ne survit qu'une sorte de souvenir vaporeux de tout ce qui s'y est passé. Et c'est là la sorte de temps le long duquel les romans de Marivaux finissent par s'évaporer. » Marivaux sait mieux rendre, dans son théâtre, la durée

> limitée d'une passion amoureuse qui a son unité relative. Le style de Marivaux reflète parfaitement la « pluralité instantanée » qui passe à la « pluralité continue » : langue spontanée, naïve, le « jeu du temps et du hasard » devenant « jeu de mots » (VIII).

D'abord une objection, suggérée par votre texte même. Comment se fait-il que l'écrivain de l'instantané, de la ligne interrompue, de la courbe morcelée, du saccadé, du pointillé, l'écrivain que j'appellerais volontiers « style rococo », se mue soudain en écrivain à la Bergson, dont l'élan vital se traduirait nécessairement en courbes créatrices ininterrompues précisément parce qu'il y aurait élan, continuité (vous vous rappelez l'image bergsonienne — qui remonte à saint Augustin — du vers ou de la mélodie qui ne peuvent être compris que dans leur unité, dans leur « élan ») ? Vous dites vous-même : « par un tour singulier » — je soupçonne ici un doute de votre part, un remords de conscience intellectuelle. Le point, vous le sentiez, ne peut par définition devenir la ligne, ni le discontinu devenir du continu ; l'être qui n'a ni passé ni futur, dans lequel rien n'est relié à rien, ne peut pas devenir héros de roman, c'est-à-dire d'un genre « miroir le long d'une route ». Votre phrase sur le bergsonisme de Marivaux (« Déjà ? » disait une figure d'Offenbach) voile un peu la réalité : « un élan continu qui prolonge sans cesse en mouvements nouveaux sa durée inventive » — n'est-ce pas avouer qu'il y a quelquefois, chez les êtres mis en scène par votre auteur, en plus de l'instantané que vous avez si finement remarqué, un élément créateur continu qui, peut-être sans relier un moment à un autre moment, représente une force continue dirigeant l'être à tout moment de sa vie ? Ainsi sortent de l'humus des plantes différentes, êtres discontinus qui, sans être liés les uns aux autres, témoignent de cette force une de la nature qui les anime tous. En plus de l'alternative continu-discontinu il y a l'arrangement « arrosoir » : les *jets* d'eau particuliers, séparés l'un de l'autre, sont pourtant tous des jets *d'eau*.

C'est ici que la méthode « immanentiste » doit entrer en lice, la méthode qui en effet respecte l'intégrité et l'unité des œuvres particulières, qui ne les « détruit » pas par des réflexions sur l'œuvre entier. Je choisirai donc, comme base de discussion, un seul livre de Marivaux, une œuvre maîtresse dont vous avez d'ailleurs vous-même extrait nombre de citations intéressantes, un de ces romans précisément dont la temporalité vous semble « s'évaporer » : *La Vie de Marianne ou les Aventures de la comtesse de...* [1]. Si votre analyse de l'existence marivaudienne préexistant à l'œuvre entier de Marivaux est complète, il faut qu'elle rende compte aussi de cette œuvre particulière. Et, en tenant compte

du fait que vous avez délibérément limité votre étude au « temps humain » et à la « distance intérieure » chez Marivaux, vos constatations au sujet du temps et de la distance doivent être rigoureusement applicables à *Marianne*. Il est entendu que la méthode « a priori » et la méthode « immanente » doivent tenir compte des mêmes faits et avoir parcouru le même chemin (du détail au tout et vice versa), même si la présentation sur le papier de nos études adopte un chemin différent (chez vous : du tout au détail, chez moi : du détail au tout). Nous nous servons en effet, dans notre investigation, préalable à notre présentation, du même « cercle de la compréhension » (détail → tout → détail), caractéristique de toute étude philologique ou historique. Que vous exposiez l'œuvre (au masculin) de Marivaux, que j'expose une œuvre (au féminin) du même auteur, l'œuvre (masculin) doit refléter l'œuvre (féminin) et celle-ci expliciter celui-là.

Or la contradiction qui m'a frappé dans votre exposé de l'existence marivaudienne est celle aussi qui me semble rendre inexplicable *Marianne :* comment un caractère de femme central comme celui de Marianne pourrait-il soutenir un roman de longue haleine si l'existence marivaudienne ne consistait en effet qu'en moments discontinus ? En restant à l'intérieur de l'œuvre particulière, je suggérerai ici un *détail*, un détail de style constant, qui pourra peut-être jeter une lumière nouvelle sur cette œuvre (et peut-être l'œuvre) de Marivaux ; car, d'après mon expérience, un détail de style constant doit correspondre à un élément de l'âme de l'œuvre et de l'écrivain. En relisant *Marianne*, j'ai été surpris par la fréquence de termes tels que *cœur* et *âme* employés dans des sens très proches de « courage, bravoure, valeur, noblesse, vertu, fermeté, énergie, constance, force, fierté, esprit de résolution », que ces termes ne comportent plus aujourd'hui et dont le linguiste-historien doit tenir compte. Qu'il me soit permis de produire une liste énormément abrégée de passages significatifs, tout en omettant, naturellement, les cas de *cœur* « organe qui sent l'amour », ou « bon cœur » :

> 44 [Marianne manifeste son désir de ne pas se faire domestique, M. de Climal répond :] Eh ! mon enfant,... je vous loue de penser comme cela, c'est une marque que vous avez *du cœur*, et cette *fierté-là* est permise... [Marianne ajoute à la p. 45 :] Et il est bon de vous dire que, toute jeune que j'étais, j'avais *l'âme un peu fière*.
>
> 128 [Marianne jetant sur la table l'argent donné par Climal :] Le voici, ajoutai-je en le jetant sur une table avec une action vive et rapide qui exprimait bien les mouvements d'un *jeune petit cœur fier, vertueux* et insulté.

176 Cette idée d'être véritablement aimée de Valville eut tant de charmes, m'inspira des *sentiments si désintéressés et si raisonnables*, me fit penser si *noblement ;* enfin, *le cœur* est de si bonne composition quand il est content en pareil cas, que vous allez être édifiée du parti que je pris. Oui, vous allez voir une action qui prouva que Valville avait eu raison de me respecter.

Je n'étais rien, je n'avais rien qui pût me faire considérer; mais à ceux qui n'ont ni rang ni richesses qui en imposent, il leur reste *une âme*, et c'est beaucoup; c'est quelquefois plus que le rang et la richesse, elle peut faire face à tout.

188 Je venais de m'engager à quelque chose de si *généreux*, je venais de montrer tant de franchise, tant de reconnaissance, de donner une si grande idée de *mon cœur*, que ces deux dames en avaient pleuré d'admiration pour moi. Oh! voyez avec quelle complaisance je devais regarder *ma belle âme*...

189 J'allais soutenir une terrible scène : je craignais de manquer de *courage ;* je me craignais moi-même; j'avais peur que *mon cœur* ne servît lâchement ma bienfaitrice.

311 [Mme de Miran dit de Marianne :] C'est *un cœur*, c'est *une âme*, une façon de penser qui vous étonnera... *noble, généreuse et désintéressée*... J'ai vu d'elle des traits *de caractère* qui m'ont touchée jusqu'au fond du cœur.

317 [La même :] par son bon esprit, par les *qualités de l'âme*, et par la *noblesse* des procédés, elle est demoiselle autant qu'aucune fille, de quelque rang qu'elle soit, puisse l'être... Il faut que cela soit dans le sang.

325 [Le ministre juge Marianne ainsi :] La *noblesse* de vos parents est incertaine, mais celle de votre *cœur* est incontestable et je la préférerais, s'il fallait opter.

On ne sera pas étonné de trouver Mme Dorsin, dans un des « portraits » épisodiques que Marivaux a insérés dans son œuvre pour faire pendant au portrait perpétuel de l'héroïne qu'il peint tout au long de son roman, douée de traits semblables à Marianne et particulièrement d'un *cœur* et d'une *âme* de sa façon :

221 Mme Dorsin, à cet excellent *cœur* que je lui ai donné, à cet esprit si distingué qu'elle avait, joignait une *âme forte, courageuse et résolue ;* de ces *âmes supérieures* à tout événement, dont la *hauteur* et la *dignité* ne plient sous aucun accident humain.

Or qui dit caractère, noblesse, vertu, courage, dit stabilité, continuité morale, conduite conséquente avec soi-même renaissant à tout moment, ressources intérieures auxquelles l'individu peut s'adresser à n'importe quel moment de danger ou de détresse; Marianne, au moins, n'est donc pas l'être

évanescent que vous nous peignez comme l'être marivaudien typique — elle connaît une ligne temporelle de laquelle elle ne déviera pas, malgré les calculs, les veuleries, les coquetteries, les chatteries de certains moments, ligne indiquée d'ailleurs par son avancement social (car il ne fait aucun doute que cette Marianne sans nom et sans aveu du commencement deviendra un jour la « comtesse de... » indiquée par le titre du roman) et moral (c'est la vieille Marianne, pleine de sagesse mûre, qui écrit sa vie). Marianne devient dans le roman ce qu'elle est déjà de par son « sang », une aristocrate du *cœur*. Il reste donc établi que Marianne, bien que se trouvant au cours du roman dans des situations du moment, qui peuvent ne pas avoir de liaison entre elles, a pourtant recours constamment, pour tenir tête à ces situations, à des ressources, à une nature intérieures, qui, à la façon de l'arrosoir, nourrit ses façons d'agir « instantanées ». Elle devient ce qu'elle est — elle « parvient » à réaliser son moi, comme *Le Paysan parvenu*, seulement, à la différence de ce type d'homme, elle n'est pas une parvenue, une arriviste, elle est une femme qui arrive, qui parvient à son vrai point de départ (à sa nature d'aristocrate de naissance). Continuité de caractère admirable, tout espagnole (*soy quien soy* était en effet une devise des caractères chevaleresques de la *comedia* espagnole, qu'un Stendhal aurait appréciée) et cornélienne [2], révélant son être intérieur dans des événements du « hasard » (scènes de surprises, de reconnaissances, etc.), venant du dehors; caractère de femme *résistante*, c'est-à-dire active dans sa résistance (stoïque quelquefois) : l' « activité » de Marianne est de dire *non* dans des situations essentielles, elle s'affirmera moins que le picaresque Jacob; elle dira non au poste de domestique qu'on lui offre, non aux propositions louches de M. de Climal, non à un mari impossible que les parents de Valville lui offrent, non au mariage avec le bien-aimé dès qu'elle en envisage les conséquences pour sa bienfaitrice, non au mariage hâtif proposé par l'officier, non au cloître. Ce sont ces réponses négatives aux tentations du hasard qui constituent les étapes de son chemin labyrinthique qu'elle poursuit imperturbable, comme guidée par un fil d'Ariane [3] ou une étoile mystique intérieure. Marianne, l'Héroïne séculière, « soutient une scène » pénible, comme la martyre Eulalie du vénérable ancien poème français « soutient » la torture. Ses « actions » (refus, renoncements) prouvent la texture noble dont est fait son être. *La Vie de Marianne* est bel et bien le premier roman français (en littérature espagnole, on pourrait citer comme prédécesseur la *Gitanilla* de Cervantes [4]) qui montre l'héroïsme séculier de la femme fière et vertueuse, abandonnée à elle-même au milieu du torrent de la vie, plus forte que les hommes qui

l'entourent ou la poursuivent, parce que forte en elle-même — elle est l'ancêtre d'une longue lignée littéraire en France et ailleurs, dont un dernier rejeton est l'héroïne de *Gone with the Wind*.

Étudions maintenant d'un peu plus près l'histoire de ce *cœur*, de cette *âme*. « D'où vient » à Marianne cette force intérieure, sa fierté « romanesque »? La réponse est qu'elle est *née* avec elle, et l'auteur, démocrate en son for intérieur, ne laisse aucun doute que, même si Marianne est « née », elle serait ce qu'elle est sans cette « naissance » (voyez ci-dessus les textes 176 et 325). *La Vie de Marianne* n'est donc pas un roman de développement ou d'éducation (un *Bildungsroman* du type *Wilhelm Meister*, dû en dernier lieu au mouvement piétiste qui aspirait à la perfection intérieure), mais un roman d' « explication », si je puis inventer ce terme, un roman dans lequel s'explicite une force intérieure congénitale : Marianne est « née coiffée », comme disent dans leur style vulgaire deux femmes du peuple (Mme Dutour, 58; la femme de chambre qui l'enlève, 296). Marivaux attache plus d'importance à « nature » qu'à « nourriture » (à l'éducation). Selon lui, on est né, et particulièrement la femme est née, avec l'orgueil, la fierté, la vanité, qui ne fait qu'un avec notre caractère et avec la vertu; dans cette psychologie pessimiste Marivaux rejoint les moralistes du type La Rochefoucauld et Nietzsche :

> 96 ... le plus pressé pour nous, c'est nous-même, c'est-à-dire *notre orgueil;* car notre orgueil et nous, ce n'est qu'un, au lieu que nous et notre vertu, c'est deux. N'est-ce pas, Madame?

Marianne, particulièrement, « toute jeune qu'elle était, avait l'âme un peu fière » (45). Et la vieille Marianne qui écrit ses aventures se rend bien compte de ce que le caractère congénital de l'esprit de la femme est à base d'orgueil :

> [Marianne à l'église contemplant le « beau monde » au « haut de l'église » où elle s'était glissée pour faire voir sa toilette :] Et moi, je devinais la pensée de toutes ces personnes-là sans aucun effort; mon instinct ne voyait rien là qui ne fût de sa connaissance, et n'en était pas plus délié pour cela; car il ne faut pas s'y méprendre, ni estimer ma pénétration plus qu'elle ne vaut.
>
> Nous avons deux sortes d'esprits, nous autres femmes. Nous avons d'abord le nôtre, qui est celui que nous recevons de la nature, celui qui nous sert à raisonner, suivant le degré qu'il a, qui devient ce qu'il peut, et qui ne sait rien qu'avec le temps.
>
> Et puis nous en avons encore un autre, qui est à part

du nôtre, et qui peut se trouver dans les femmes les plus sottes. C'est *l'esprit que la vanité de plaire nous donne*, et qu'on appelle, autrement dit, *la coquetterie.*

Oh! celui-là, pour être instruit, n'attend pas le nombre des années, il est fin dès qu'il est venu ; dans les choses de son ressort il a toujours la théorie de ce qu'il voit mettre en pratique. C'est *un enfant de l'orgueil qui naît tout élevé*, qui manque d'abord d'audace, mais qui n'en pense pas moins. Je crois qu'on peut lui enseigner des grâces et de l'aisance; mais il n'apprend que la forme, et jamais le fond. Voilà mon avis.

Texte remarquable par sa lucidité psychologique désabusée (l'orgueil a de l'esprit, un esprit qui « pense », « devine », « connaît », « pénètre », a une « théorie »), mais aussi conclusif pour ce qui nous concerne ici : le problème de la continuité intérieure, du temps humain. L'esprit de la vanité de la femme « n'attend pas le nombre des années, est fin dès qu'il est venu », « naît tout élevé », est un « fond » donné sans apprentissage. Donnée congénitale — donnée immédiate de continuité — ligne de pensée et de conduite droite, inébranlable. Marianne est femme, donc vaniteuse, donc en possession de l'esprit inné que donne la vanité, de la perspicacité psychologique qui s'exerce sur le « beau monde » dans lequel cette Marianne qui ne l'avait jamais vu se trouve comme en « pays de connaissance ». Ce même esprit de l'orgueil se confondant avec le redressement fier de la vertu, nous le voyons à l'œuvre dans la situation de Marianne rentrant dans sa chambre après deux scènes terribles : celle où son amoureux, Valville, avait vu M. de Climal agenouillé devant elle (« Voilà qui est fort joli, mademoiselle! »), et l'autre scène, suivant la première, où elle avait vertement exprimé à M. de Climal le refus de toutes ses « charités » et avait jeté sur la table l'argent et la cornette qu'elle tenait de lui :

133 L'objet qui m'occupa d'abord, vous allez croire que ce fut la malheureuse situation où je restais; non, cette situation ne regardait que ma vie; et ce qui m'occupa me regardait, moi.

Vous direz que je rêve de distinguer cela; point du tout; notre vie, pour ainsi dire, nous est moins chère que nos passions. A voir quelquefois ce qui se passe dans notre instinct là-dessus, on dirait que, pour être, il n'est pas nécessaire de vivre; que ce n'est que par accident que nous vivons, mais que c'est naturellement que nous sommes. On dirait que, lorsque un homme se tue par exemple, il ne quitte la vie que pour se sauver, que pour se débarrasser d'une chose incommode; ce n'est pas lui dont il ne veut plus, mais bien du fardeau qu'il porte.

Vous avez vous-même cité ce texte capital, mais dans un contexte qui ne me semble pas répondre à l'intention de l'auteur : à la fin de votre sous-chapitre V qui traite de l'existence marivaudienne « dans l'instant ». Vous préfacez en effet ce passage par ces mots :

> Notre être, c'est une ébauche rapide, un geste esquissé, un cri d'étonnement qui nous monte aux lèvres... Mille pensées traversent à la fois les eaux troubles de notre âme. Tout cela, c'est nous, et il n'y a que cela qui soit vrai et qui soit nous. Accueillons cela, vivons cela à l'instant où on peut le vivre... Occupons-nous d'abord du moment où nous sommes; car l'être n'est jamais que dans le moment; il n'est jamais dans le temps,

et vous soulignez dans le passage de Marivaux, entre autres passages, la phrase : *pour être, il n'est pas nécessaire de vivre*, qui, évidemment, doit rattacher le passage de Marivaux à votre préambule. Mais, il me semble qu'il ne s'agit pas ici de l'opposition : moment — vie, mais de cette autre : vie — passion, qui est aussi celle entre « vivre » et « être », comme le montre le passage sur le suicide que vous avez supprimé : l'homme qui se suicide chérit son *moi* (qu'il identifie avec sa *passion* de se libérer du fardeau de la vie) plus que sa *vie ;* de même Marianne, vis-à-vis de rien quant à sa situation extérieure, et vis-à-vis de l'attaque à son orgueil que constitue la remarque dédaigneuse de Valville, attache plus d'importance à sa passion de l'orgueil qu'à la nécessité de subsister matériellement; elle le dit plus loin :

> ... il me méprise donc actuellement, il m'accuse de tout ce qu'il y a de plus affreux... Et je pourrais excuser cet homme-là! J'aurais encore le *courage* de le voir! Il faudrait que je fusse bien lâche, que j'eusse bien peu de *cœur !*

Courage, cœur — orgueil, l'éternelle épine dorsale du caractère de Marianne! Si le passage nous renseigne sur les intentions de l'auteur, c'est sûrement, non pas le moment qu'il faut vivre qu'il exalte, mais cette « durée inventive », comme vous dites ailleurs, que montre la passion de l'orgueil, consubstantielle et congénitale à la femme « géniale ». « C'est *naturellement* que nous *sommes* » — cet enchaînement (anti-évolutif) de l'être avec la nature est d'ailleurs un motif qui revient souvent dans l'histoire de Marianne : c'est par sa nature, son innéité qu'elle a de la perspicacité psychologique, du goût, de la politesse du cœur, du savoir-faire, la capacité de tenir tête à des situations inattendues.

La perspicacité psychologique : nous avons déjà lu le passage 70 qui montre comment Marianne comprend sans étonnement, par instinct, le « beau monde » qu'elle n'avait jamais vu auparavant; en voici un autre où nous voyons Marianne, jeune fille au seuil de la vie, démêlant déjà la différence entre un amant et un ami, et sa perspicacité ramenée par l'auteur lui-même aux leçons de la « nature » (Marianne n'est pas une Emma Bovary, victime de romans) :

> 52 Il se pourrait bien faire que cet homme-là [M. de Climal] m'aimât comme un amant aime une maîtresse; car enfin, j'en avais vu, des amants, dans mon village, j'avais entendu parler d'amour, j'avais même lu quelques romans à la dérobée; et tout cela, *joint aux leçons que la nature nous donne*, m'avait du moins fait sentir qu'un amant était bien différent d'un ami.

Le goût est un autre don de la nature, où le temps ne fait rien à l'affaire — sorte d'*anamnesis* platonicienne où l'âme retrouve son passé pré-individuel :

> 48 [Marianne est rebutée par les grossièretés de Mme Dutour.] Dites-moi *d'où cela venait?* Où est-ce que j'avais pris mes délicatesses? Étaient-elles *dans mon sang?* cela se pourrait bien; venaient-elles du séjour que j'avais fait à Paris? Cela se pourrait encore : il y a *des âmes perçantes à qui il n'en faut pas beaucoup montrer pour les instruire*, et qui, sur le peu qu'elles voient, soupçonnent *tout d'un coup* tout ce qu'elles pourraient voir.
>
> La mienne avait le sentiment subtil, je vous assure, surtout dans les choses de sa vocation, comme était le monde. Je ne connaissais personne à Paris, je n'en avais vu que les rues, mais dans ces rues il y avait des personnes de toutes espèces, il y avait des carrosses, et dans ces carrosses un monde qui m'était très nouveau, mais point étranger. Et sans doute, il y avait en moi un *goût naturel*, qui n'attendait que ces objets-là pour s'y prendre, de sorte que, quand je les voyais, *c'était comme si j'avais rencontré ce que je cherchais.*

La politesse du cœur n'est qu'un avatar du goût, elle est en effet l'aspect esthétique de la moralité :

> 157 [« Ces secrètes politesses de sentiments » que prodigue Mme de Miran :] Pour moi, *je fus au fait;* les gens qui ont eux-mêmes un peu de *noblesse de cœur* se connaissent en égards de cette espèce, et remarquent bien ce qu'on fait pour eux... C'est que *notre âme est haute*, et que tout ce qui a un air de respect pour *sa dignité* la pénètre et l'enchante.

Le savoir-faire dans un milieu inconnu découle du « goût naturel » qui vous encourage à vous sentir à l'aise et à donner votre mesure :

> 255 Quelque inusité que fût pour moi le service qu'elle [la femme de chambre de Mme de Fare qui vient habiller Marianne] allait me rendre, je m'y prêtai, je pense, d'aussi bonne grâce que *s'il m'avait été familier*. Il fallait bien soutenir mon rang, et c'était là de ces *choses que je saisissais on ne peut pas plus vite ;* j'avais *un goût naturel*, ou, si vous voulez, je ne sais quelle *vanité délicate* qui *me les apprenait tout d'un coup*, et ma femme de chambre ne me sentit point novice [vous remarquerez la continuité « atemporelle » de ce goût naturel et sa parenté avec la vanité].
>
> 50 [Quand M. de Climal baise la main de Marianne :] cette façon de faire me parut singulière, mais toujours de cette singularité qui *m'étonnait sans rien m'apprendre... mon imagination avait fait son plan* sur cet homme-là... tous les motifs de simple tendresse qu'un bienfaiteur peut avoir dans ce cas-là, une fille de plus de quinze ans et demi, quoiqu'elle n'ait rien vu, les sait et les devine confusément.
>
> 206 Quelque novice et quelque ignorante que je fusse en cette occasion-ci, comme l'avait dit Mme de Miran, j'étais née pour avoir *du goût*, et je sentis bien avec quelles gens je dînais. Ce ne fut point à force de leur trouver de l'esprit que j'appris à les distinguer... Si je n'avais pas eu un peu de *goût naturel*, un peu *de sentiment*, j'aurais pu m'y méprendre, et je ne me serais aperçue de rien... il n'y avait rien ici qui... n'encourageât ma petite raison...

Marianne, avec cette vanité haïssable de la jeune fille de quinze ans et demi qu'elle se reproche, a refusé de se laisser reconduire à la boutique Dutour et de révéler son nom, mais est mortifiée par l'impression que son attitude doit faire sur l'amoureux. Que faire ? Elle s'abandonne aux larmes — et c'était la sagesse même :

> 89 Je pleurai donc, et il n'y avait peut-être pas de meilleur expédient... *Notre âme sait bien ce qu'elle* fait, ou du moins *son instinct le sait pour elle*. Vous croyez que mon découragement est mal entendu, qu'il ne peut tourner qu'à ma confusion; et c'est le contraire. Il va remédier à tout... C'est que cet abattement et ces pleurs me donnèrent, aux yeux de ce jeune homme, je ne sais quel air de *dignité romanesque* qui lui en imposa ... laissez faire aux pleurs que je répands : ils viennent *d'ennoblir* Marianne dans l'imagination de son amant; ils font foi d'une *fierté de cœur* qui empêchera bien qu'il ne la dédaigne... Il y a de certaines

> infortunes qui embellissent la beauté même, qui lui préparent de la *majesté*... Si une femme pouvait être prise pour une *divinité*, ce serait en pareil cas que son amant l'en croirait une... [93, nous lisons cette phrase réconfortante : « voyez si mes pleurs m'avaient bien servie »].

C'était la sagesse de l'instinct inné qui lui dictait des pleurs qui en soi pourraient être considérés comme témoignage de faiblesse, mais qui, en l'occurrence, produisent l'effet que même le calcul le plus réfléchi n'aurait pu produire : celui de faire apparaître aux yeux de l'amant le *cœur*, la *dignité*, le *romanesque*, la *majesté*, même la *divinité* de Marianne. L'instinct naturel a agi en elle comme si elle avait projeté un « expédient ». La sincérité de l'épanchement du sentiment a donné comme « sous-produit » une gloriole divine. Agissant d'après son sentiment, elle a aussi été bonne actrice. Sincérité, ruse féminine ? — les deux s'amalgament dans le divin instinct naturel. Et maintenant nous tenons en main un des principes directeurs de l'œuvre marivaudienne : le naturel spontané, dans son système d'idées, est intuitif, créateur, artistique, raffiné à un degré que jamais l'esprit, la réflexion, le calcul, l'éducation, la science ou la philosophie ne peuvent atteindre. La Nature fait des « plans » et a des « théories », tout en se moquant de la science ou de la philosophie. *Le cœur est une sorte de Génie naturel.* Innombrables, les passages où Marivaux montre que le génie naturel contient l'art sans faire appel à l'artifice : la religieuse dit à Marianne : « Vous êtes née avec un bon cœur, avec un cœur simple et *sans artifice* », phrase singulière si nous songeons à toutes les ruses féminines employées par Marianne, et explicable seulement à condition de considérer tout ce que la simplicité contient de complications, de ruses subtiles, de stratagèmes « naturels ». Marivaux ne dédaigne pas, en philosophe désabusé, la coquetterie, sœur de l'orgueil, parce que la coquetterie a recours à l'intelligence, au goût, à l'art et que, en somme, la vertu fait feu de tout bois :

> 64 Si on savait ce qui se passe dans la tête d'une coquette en pareil cas, combien *son âme* est *déliée* et *pénétrante ;* si on voyait la *finesse des jugements* qu'elle fait sur les goûts qu'elle essaie, et puis qu'elle rebute, et puis qu'elle hésite à choisir, et qu'elle choisit enfin par pure lassitude; car souvent elle n'est pas contente, et son *idée* va toujours plus loin que son exécution; si on savait ce que je dis là, cela ferait peur, cela humilierait les plus forts esprits, et *Aristote* ne paraîtrait plus qu'un petit garçon.

Pourquoi bouder la nature si elle aboutit à l'art ? Marianne garde la belle robe donnée par M. de Climal :

137 Sans scrupule, j'y étais autorisée par la raison même : *l'art imperceptible de mes petits raisonnements* m'avait conduite jusque-là...

— la nature contient de « l'art imperceptible ». Le naturel est « fin » bien qu'irréfléchi :

52 Ce raisonnement *coula de source :* au reste, il paraît fin, et ne l'est pas; il n'y a rien de *si simple,* on ne s'aperçoit pas seulement qu'on le fait.

Marianne face à face avec les instances de M. de Climal a l'instinct de gagner du temps :

54 Je consultais donc en moi-même ce que j'avais à faire [au sujet de Climal]; et, à présent que j'y pense, je crois que je ne consultais que pour perdre du temps : *j'assemblais je ne sais combien de réflexions dans mon esprit ;* je me taillais de la besogne, afin que, dans la confusion de mes pensées, j'eusse plus de peine à prendre mon parti, et que mon indétermination en fût plus excusable.

Il y a une « instruction » que le génie naturel se donne à lui-même :

139 Je ne pleurais pourtant point alors [Marianne se sent comme dans un désert dans ce Paris dans lequel elle est abandonnée], et je n'en étais pas mieux; je recueillais de quoi pleurer; *mon âme s'instruisait* de tout ce qui pouvait l'affliger, elle se mettait *au fait* de ses malheurs...

Le processus du sentiment inclut une pensée, une orientation (le *sentio ergo sum* de Marivaux inclut un *cogito*) se mettant instinctivement au pas de la réalité.

Et maintenant je me sens préparé à aborder votre commentaire sur cette phrase clé de notre roman dont vous avez bien vu l'importance : « Je pense, pour moi, qu'il n'y a que le sentiment qui nous puisse donner des nouvelles un peu sûres de nous. » Vous écrivez :

Pour Marivaux donc, comme pour Pascal, la vraie connaissance est une connaissance du cœur... L'esprit ne se superpose donc pas au cœur. Il n'est point quelque chose qui s'introduirait dans la réalité des passions pour en tirer, par on ne sait quelle opération, la vérité, substance nouvelle. Il n'y a pas, à rigoureusement parler, de connaissance rationnelle de l'être. Du moins pour les êtres que nous sommes... Être actuel, le personnage marivaudien se saisit pour ainsi

> dire au vol et par hasard. Il se saisit par le même mouvement qui le fait vivre... il s'agit d'un être qui n'est que ses passions, et d'une pensée qui se confond avec les mouvements du cœur. Par suite, cette pensée instinctive, immédiate et fortuite complète triomphalement l'actualité de l'être marivaudien.

Étant donné que Marianne, elle, n'est pas du tout un être falot ou un fantoche, vivant au moment et pour le moment sans scrupule et sans réflexion (si elle l'était, elle serait une Manon Lescaut, une femme du genre « des Manons et des Cathos », une « grisette », une « aventurière » dont Marivaux la distingue à tout moment); qu'au contraire nous la voyons naviguer à travers la vie guidée par une boussole, somme toute merveilleusement stable — ce qui me choque dans votre passage c'est qu'un être *exemplaire* comme Marianne, que Marivaux nous a présentée comme idéale personnification du Génie naturel (et du génie naturel de la Femme) vous apparaisse comme la description de l'être humain moyen (« du moins pour les êtres que nous sommes » — quel ton pessimiste!) : selon Marivaux, pour l'homme en général, tel qu'il est fait, semblez-vous dire, il n'y a pas de différence entre sentir et penser, il n'y a de connaissance qu' « au vol et par hasard », etc. A vous lire, le roman de Marianne devrait être une œuvre empreinte d'une profonde mélancolie, de la mélancolie de la désintégration de tout ordre rationnel et du nihilisme moral — alors qu'il proclame en réalité l'optimisme du XVIII^e^ siècle (de Goethe et Defoe), sa croyance dans les ressources données à l'homme, son culte du génie, du naturel et du spontané. Comment pouvez-vous d'ailleurs, de la même haleine, faire appel au « cœur » de Pascal, qui est en réalité l'intuition, instrument de connaissance suprême s'il en fut (que l'humaniste, le philologue, l'historien, le théologien et particulièrement le « scientifique » emploient depuis tout temps) et qui n'est pas exempt de pensée, au contraire la contient et la produit! Évidemment, vous avez toutes les raisons du monde pour identifier le Génie naturel d'êtres exemplaires nobles et désintéressés avec l'intuition, le « cœur » de Pascal. Et en effet Marianne, dont la vocation est « la vie » (cf. ci-dessus), jouit par un miracle de ce même don de l'intuition géniale dans les situations qu'elle a à affronter, qui distingue les philosophes et les hommes de science professionnels dont Marivaux semble faire si peu de cas.

Car l'idée de Marivaux est précisément que le génie naturel qu'une Marianne révèle dans les situations de sa vie tourmentée *équivaut* à celui des hommes de science et des philosophes, qu'il contient ou implique une science et une philosophie, qu'il

est et donne de la pensée, une pensée, il est vrai, qu'on n'acquiert pas par une longue préparation et une « longue patience », mais qui est innée en certains « génies de la vie ». Il me semble donc que vous êtes ici un peu la victime d'une *semantic fallacy* si vous identifiez le « sentiment », seul organe de connaissance pour Marivaux, avec les passions vulgaires et chaotiques qu'on appelle communément « sentimentales », au lieu d'y reconnaître « l'intuition », la pensée qui jaillit de l'inconscient, mais qui est pensée tout de même, et créatrice : le « cœur » de Marivaux est en effet le « cœur » de Pascal dans sa phrase célèbre. Marivaux pascalien ? Certes, un Pascal qui appliquerait l'esprit de finesse à l'art de vivre.

Et notez bien que toute *La Vie de Marianne* s'inspire de cette croyance marivaudienne au génie inné triomphant des vicissitudes de la vie. L'histoire de la Religieuse, qui occupe les derniers livres du roman, est, ce que la majorité des critiques ne semble pas avoir reconnu, un pendant de celle de Marianne : son être est défini par l'auteur par les mêmes termes (qui nous sont dès maintenant devenus familiers) qu'il employait au sujet de Marianne, qui, elle-même, faillit se faire religieuse : « le meilleur *cœur* du monde, et le plus singulier » (210); la Religieuse (une Marianne devenue en effet religieuse) a été persécutée de la même façon par le destin dès sa prime jeunesse, mais, munie des grâces de l'esprit et du cœur, elle a du « cran » comme Marianne, elle tient bon dans des situations parallèles à celles dont Marianne est la victime; elle aussi sait dire non à ce qui ne convient pas à sa nature noble, elle a le même flair congénital de la noblesse du cœur. Mais, plus douce, accablée d'une de ces tristesses, retirées au fond de l'âme (428), elle révèle, véritable chrétienne, son génie, pas autant dans la protection de soi-même, que dans celle d'autrui : témoin ses interventions répétées, avec tout le savoir-faire de Marianne, pour d'autres. Marianne sait plaider avec génie son propre cas; la Religieuse emploie le même génie (pas exempt de vanité) à aider autrui : notez que ce génie est aussi précoce que celui de Marianne, qu'il consiste à saisir le moment opportun avec l'intuition rapide nécessaire (504 « Il y a de ces instants-là qui n'ont qu'un point qu'il faut saisir; et ce point, nous l'avions manqué, *je le sentis...* » — *sentiment* = intuition) ou à tenir compte d'une multitude de faits pour obtenir un résultat décisif : voyez la « scène à faire » savamment préparée par la Religieuse, l'intrigue compliquée, le coup monté par elle pour réconcilier la tante avec sa famille. (504 « J'avais tout *disposé* moi-même pour arriver à ce terme...; le coup qui allait la frapper était *mon ouvrage.* ») Ainsi nous voyons dans notre roman deux héroïnes se faisant

pendant, l'une génie de la défense de soi-même, l'autre de l'abnégation et de l'œuvre altruiste, toutes deux suivant leur propre « prédestination » et triomphant par leur génie naturel, leur « cœur ». Marianne, avec un peu moins de vanité, aurait pu devenir un être semblable à la Religieuse, et la Religieuse, avec un peu plus de vitalité féminine, une Marianne. Marianne est une martyre de la vie qui devient une héroïne en disant non à ce qui ne convient pas à sa nature; la Religieuse est une martyre qui dit non à la vie même. L'histoire de la Religieuse nous est contée par une Marianne non religieuse, mais « retirée de la vie », d'une façon plus pragmatique, plus directe, avec moins de réflexions que ne l'est la sienne propre : c'est d'abord que le « pendant » requiert moins d'explications, et aussi que la vie de la Religieuse doit nous impressionner comme le tableau d'une vie simple qui s'achemine vers la sainteté. Il est certain que notre roman, loin d'être désaxé [5], comme le pensent tant de critiques, par l'histoire de la Religieuse, ne fait que gagner en ampleur et sérieux par le parallélisme suggéré entre l'héroïsme séculier et l'héroïsme dévot. Mais Marianne ne trouve pas seulement son pendant dans un être voué à la sainteté, mais aussi dans certains personnages du « beau monde » qu'elle a décidé de ne pas abandonner. Vous remarquerez, ce qu'encore les critiques semblent passer sous silence, que tous les « bons » caractères dans notre histoire sont, en quelque sorte, apparentés à Marianne par le « cœur », le génie spontané. Dans ces portraits de dames, auxquels Marivaux a donné tout l'exquis de son style, aboutissant à la glorification de l'esprit (Mme Dorsin) et du bon cœur (Mme de Miran), l'essentiel est le naturel de leurs dons. Mme Dorsin, cette « âme supérieure à tout événement » (j'ai cité plus haut le passage 221) a toutes les qualités de Marianne, mais brille davantage dans la société par cette union particulière de l' « esprit » et de la bonté avec l'esprit prédominant, tandis que Mme de Miran est le génie de la bonté à laquelle l'esprit est subordonné. (170 « C'était son cœur, et non son esprit qui philosophait là-dessus. » *Cœur*, ici = bon cœur.) On sent la sympathie de Marivaux gravitant davantage vers Mme Dorsin, alors que c'est Mme de Miran qui se montre plus agissante, plus chrétienne. Nous devinons ici la même préférence accordée par Marivaux à la grâce (en comparaison avec la bonté) que nous avons trouvée dans son traitement de Marianne (vis-à-vis de celui de la Religieuse) : comme penseur, il apprécie également la grâce et la bonté, mais l'artiste en lui le fait pencher vers la première. Les deux portraits de dames sont donc reliés à celui de Marianne par la spontanéité qui les anime : tout, chez ces trois « cœurs », coule de source, il ne s'y trouve nul

apprêt ni nulle ostentation. Leur nature est une œuvre d'art.

Et le même « naturel artistique » se retrouve dans ce portrait de l'abbesse :

> 286 Cette abbesse était âgée, d'une grande naissance... Je viens de vous dire qu'elle était âgée; mais on ne remarquait pas cela tout d'un coup. C'était de ces visages qui ont l'air ancien plus que vieux; on dirait que le temps les ménage... Imaginez-vous quelque chose de *simple*, mais d'extrêmement net et *arrangé*, qui rejaillit sur l'âme, et qui est comme une image de la pureté...

Vous ne serez nullement surpris si je retrouve des traits parallèles dans Monseigneur le ministre, ce juge si équitable, devant lequel Marianne plaide son cas avec tant de succès : Marivaux nous dit (304) qu' « à la différence de gouvernants antérieurs qui s'entouraient de mystère pour qu'on remarque mieux leur propre habileté », ce ministre

> gouvernait à la manière des sages, dont la conduite est douce, *simple*, *sans faste*, et désintéressée pour eux-mêmes... Ils n'avertissent point qu'ils seront habiles. [On traduirait volontiers en anglais, tout en modernisant la phrase : « They do not advertise... »] C'est un génie sans ostentation qui les [leurs opérations] a conduites

— Génie naturel, dirais-je, *cœur* inné. Notons enfin que l'esprit de la bonne conversation est décrit par à peu près les mêmes termes que le bon gouvernement (207) : « *Ce n'étaient point eux qui y mettaient de la finesse, c'était de la finesse qui s'y rencontrait* » — le génie de la conversation est, comme celui du gouvernement, comme celui de la conduite de la vie, « sans ostentation », parce qu'*inné*.

Comparons, par contre, les adversaires de Marianne (qui trouvent leur contrepartie exacte dans les adversaires de la Religieuse) : ils ont comme trait commun le manque de continuité, la ligne de vie interrompue, la contradiction entre l'extérieur et l'intérieur, l'absence d'un *sentiment*, d'un *cœur* innés : le tartufe M. de Climal, dont l'hypocrisie n'est pas tout à fait étrangère à la pensée de Marianne (qui elle aussi quelquefois veut ménager la chèvre et le chou, gagner un profit matériel tout en maintenant sa conscience pure : le parallèle entre elle et les hypocrites est explicitement mentionné, 78) et dont le tort principal est d'ordre *esthétique* (il fait la charité avec aplomb et ostentation, sans aisance); la prieure à « l'embonpoint religieux », à « l'extérieur affable » et à « l'intérieur indifférent »; Mlle de Fare, la jeune fille qui, de déesse (Flore, Hébé), évolue en tartuffe; Valville, qui, d'amant fidèle, devient traître, le

représentant typique de l'humanité moyenne française et de l'amour contemporain (on se rappelle la phrase 352), sans constance ni *cœur* (on remarquera la finesse de l'invention de Marivaux qui fait que Valville tombe amoureux deux fois, à la suite d'un spectacle du même ordre qui s'était offert à ses yeux : une femme en défaillance, d'abord Marianne, puis Mlle de Fare — victime deux fois de la sensualité de ses yeux, et en ceci apparenté à M. de Climal, qui, lui aussi, « né avec un cœur sensible », tomba amoureux de Marianne « dans une grande infortune », par « surprise »); cette bonne Dutour qui, représentante du peuple sans conduite ferme, à n'importe quel moment peut changer son amitié en hostilité, sa colère en bonté, tout en subordonnant les deux à la curiosité (56), qui ne sait faire le départ entre l'affection et la grossièreté, dont la morale est aussi chancelante que le goût [6] — et, au bas de l'échelle, ce peuple badaud de Paris, qui n'est ni bon ni méchant, mais toujours curieux, c'est-à-dire abandonné à la contingence et « amoral » : en assistant à une querelle, « il va voir, et va ouvrir des yeux stupidement avides ... cela remue son âme qui ne sait jamais rien, qui n'a jamais rien vu, qui est toujours toute neuve » (104). On remarquera qu'une dame de rang aussi élevé que Mme de Fare est dépeinte comme essentiellement « peuple » et vulgaire : on notera les similitudes d'expressions dans le passage qu'on vient de lire et dans celui qui caractérise Mme de Fare :

> 246 Il y a de certaines gens dont l'esprit n'est en mouvement que par pure disette d'idées; c'est ce qui les rend si affamés d'objets étrangers, d'autant plus qu'il ne leur reste rien, que tout passe en eux, que tout en sort; gens toujours regardants, toujours écoutants, jamais pensants. Je les compare à un homme qui passerait sa vie à se tenir à sa fenêtre...

Par cet arrangement des personnages en deux séries se faisant contraste, les êtres de génie et les médiocres, Marivaux me semble avoir manifesté son intention : ses « cœurs » se détachent de la veulerie de la moyenne des hommes. Peut-on dire désormais que « l'existence marivaudienne » ne contienne que « de l'instantané » (qui, « par un tour singulier », deviendrait une ligne temporelle)? Son roman n'est-il pas au contraire le roman de la « ligne »? A-t-on le droit d'exclure de « l'existence » humaine selon Marivaux le principe spirituel organisateur de la matière brute et de n'accepter comme élément constitutif que cette dernière, à laquelle notre auteur tourne le dos avec mépris?

Si j'avais à écrire sur le « temps » dans Marivaux, je traiterais les *deux* espèces de temps que connaît cet auteur : d'un côté

les instants où la psychologie pessimiste de Marivaux que vous avez si bien étudiée se donne libre cours (il a pressenti la maxime de Valéry que tout grand sentiment ne peut se maintenir tel que grâce à l'hypocrisie; il montre la lâcheté et la veulerie dont se compose l'instant humain), de l'autre *la continuité au-dessus des instants*, l'élan vital total qui peut être noble et bon malgré les fléchissements humiliants du moment — et c'est ici que se montre l'optimisme idéaliste du dix-huitième siècle : un tout parfait (une vie parfaite) peut se composer de parties imparfaites, le tout est plus moral que la partie (la théorie économique du *laisser faire* s'inspire précisément de la même croyance). Il y a donc chez Marivaux une double structure : idéalisme au-dessus de pessimisme. Par la superstructure idéaliste il se relie au passé, par la substructure pessimiste aux réalistes du XIX^e^ siècle, Stendhal, Balzac, Flaubert — ce dernier ne connaissant plus que la substructure pessimiste, le *tous-les-jours tragique* (Auerbach).

Les deux espèces de temps marivaudien se révèlent à travers un caractère de notre roman dont nous n'avons pas encore parlé : la vieille Marianne qui est le narrateur, le personnage qui dit « je » et ainsi nous suggère une unité de caractère, alors qu'au fond il y a dédoublement; c'est que les événements racontés se scindent en deux, la matière brute des événements tels que les vivait la jeune Marianne, et leur interprétation par la vieille femme. Marivaux a pris soin de nous avertir que les nombreuses « réflexions », ou digressions morales, allaient au compte du narrateur. Et les critiques dans leur grande majorité de dauber sur ces réflexions censées être superflues ou ennuyeuses! Mais qui ne voit que le procédé narratif choisi par l'auteur est en harmonie admirable avec la structure du caractère de Marianne? La jeune Marianne, qui tient tête, avec son génie naturel et spontané, dès la plus tendre adolescence, aux événements les plus déconcertants, n'aurait su, au moment même, donner des explications de la ligne de conduite précise choisie par elle ni voir clair dans le « où en suis-je? » continu que lui inflige le sort. C'est la vieille Marianne, retirée du monde mais le contemplant encore avec bienveillance, qui voit clair dans l'esprit trouble de la jeune fille, qui sait démêler les composants d'aloi si différent (nobles, moins nobles) qui produisirent telle décision ou tel refus. La narratrice nous révèle en somme les multiples réflexions, inconscientes, ou subconscientes, les hésitations, les contradictions, les accommodements avec des principes inarticulés, qui ont précédé ou inspiré les décisions et les refus du personnage agissant. C'est elle qui sait trouver les formules, les catégories psychologiques que n'aurait pu élaborer la jeune fille

en train de vivre. La narratrice est, malgré les boniments que lui fait lancer Marivaux contre les philosophes, un « esprit sérieux et *philosophe* » (24). Marivaux lui-même a défini une autre fois son rôle d'auteur dans des termes applicables à sa Marianne auteur : parlant de jeunes gens au théâtre dont il rend les discours, il dit : « Je ne fais que débrouiller le chaos de leurs idées : j'expose en détail ce qu'ils sentent en gros » (texte cité par Sainte-Beuve).

Le génie inné de Marianne la jeune, contraire à Emma Bovary, se manifestait en actes raisonnables formant la « ligne droite » de sa conduite; Marianne la narratrice nous montrera tout le *rouage* intérieur compliqué (intellectuel, sentimental, moral) qui conditionne cette innéité : la superposition des deux Marianne sert à décomposer l'acte apparemment simple du génie; elle reflète les « deux temps » de Marivaux. Un roman unilinéaire et idéaliste, telle la *Gitanilla* de Cervantes — quelle n'en aurait été la fadeur en plein XVIII^e^ siècle, après La Rochefoucauld et La Bruyère, à l'époque où le besoin d'idéal se nuançait d'une psychologie pessimiste et réaliste! Au contraire, le simple naturel de Marianne agissante se révélant, à la lumière des réflexions de son moi mûr, comme œuvre d'art continue et compliquée à laquelle son sentiment et son intellect, sa noblesse et sa bassesse ont collaboré — quelle fascination ne devait émaner d'un tel roman à deux plans (ou à « deux temps »)! Le génie dans son élan vital marche droit devant lui, d'une marche en quelque sorte intemporelle (« a-temporelle ») — pour l'expliquer il faut au contraire « du temps ».

Mais le personnage de la narratrice n'a pas seulement la fonction du « miroir le long de la route » de Marianne, il a aussi un rôle à soi, celui du romancier lui-même. Car quoique le personnage qui dit « je » refuse d'être un « auteur », et auteur d'un « roman », il est indéniable qu'en réalité la vieille Marianne écrit un roman. Rassemblons ici deux passages qui nous informent sur les scrupules de la Marianne femme-auteur de roman :

> 38 Je ne sais point philosopher, et je ne m'en soucie guère, car je crois que cela n'apprend rien qu'à discourir; les gens que j'ai entendus raisonner là-dessus ont bien de l'esprit assurément; mais je crois que sur certaine matière ils ressemblent à ces nouvellistes qui font des nouvelles quand ils n'en ont point, ou qui corrigent celles qu'ils reçoivent quand elles ne leur plaisent pas. Je pense, pour moi, qu'il n'y a que le sentiment qui nous puisse donner des nouvelles un peu sûres de nous, et qu'il ne faut pas trop se fier à celles que notre esprit veut faire à sa guise, car je le crois un grand visionnaire...

> Eh! pourquoi n'y reviendrais-je pas? Est-ce à cause que je ne suis qu'une femme, et que je ne sais rien? Le bon sens est de tout sexe, et je ne veux instruire personne; j'ai cinquante ans passés; et un honnête homme très savant me disait l'autre jour que, quoique je ne susse rien, je n'étais pas plus ignorante que ceux qui en savaient plus que moi. Oui, c'est un savant de premier ordre qui a parlé comme cela; car ces hommes, tout fiers qu'ils sont de leur science, ont quelquefois des moments où la vérité leur échappe d'abondance de cœur, et où ils se sentent si las de leur présomption, qu'ils la quittent pour respirer en francs ignorants comme ils sont...
>
> 166 Quand je dis que je vais vous faire le portrait de ces deux dames [M^me^ de Miran et M^me^ Dorsin], j'entends que je vous en donnerai quelques traits. On ne saurait rendre en entier ce que sont les personnes; du moins cela ne me serait pas possible; je connais bien mieux celles avec qui je vis que je ne les définirais; il y a des choses en elles que je ne saisis point assez pour les dire, et que je n'aperçois que pour moi, et non pas pour les autres; ou, si je les disais, je les dirais mal. Ce sont des objets de sentiment si compliqués et d'une netteté si délicate qu'ils se brouillent dès que ma réflexion s'en mêle; je ne sais plus par où les prendre pour les exprimer : de sorte qu'ils sont en moi, et non pas à moi.
>
> ... il me semble que mon âme, en mille occasions, en sait plus qu'elle n'en peut dire, et qu'elle a un esprit à part, qui est bien supérieur à celui que j'ai d'ordinaire. Je crois aussi que les hommes sont bien au-dessus de tous les livres qu'ils font. Mais cette pensée me mènerait trop loin...

Je ne reviendrai que brièvement sur le passage capital dans le premier texte (« il n'y a que le *sentiment* qui nous puisse donner des nouvelles un peu sûres de nous ») que vous avez extrait de ce monologue de l'auteur et que vous avez interprété comme un *blank check* donné aux passions fugitives, alors que, comme le prouve la phrase du second texte (« ce [les portraits d'une personne vivante] sont des objets de *sentiment* si compliqués... qu'ils se brouillent dès que ma réflexion s'en mêle »), il s'agit de la connaissance *intuitive* (opposée à la pensée logique, discursive du savant et du philosophe), nécessaire pour élaborer soit un roman, soit un portrait : la matière humaine dans les deux cas est trop compliquée pour la rendre par l'esprit géométrique, il y faut l'esprit de finesse. Marianne l'auteur refuse d'être auteur parce que tout auteur trahit en principe ce génie de l'intuition que la peinture exacte de l'homme exige; mais elle est femme et par conséquent plus rapprochée, de par sa nature, de cette intuition — elle tâchera donc de rester femme même

en devenant auteur et de se rappeler combien inférieur doit être ce qu'elle décrira (33 ce « barbouillage de papier ») à ce qu'elle sait intérieurement, et, en effet, elle n' « écrira » pas ses descriptions : son « roman » sera « parlé » plutôt qu'écrit. (26 « Où voulez-vous que je prenne un style ? Il est vrai que dans le monde on m'a trouvé de l'esprit : mais, ma chère, je crois que cet esprit-là n'est bon qu'à être dit, et ne vaut rien à être lu. ») Marianne, l'auteur de *La Vie de Marianne*, est encore le cas « optimal » d'un auteur — étant femme, intuitive, sachant causer, et son récit tâchera de s'éloigner autant que possible de la science de la philosophie, ou du roman de style écrit. D'autre part, Marianne auteur de roman étant biologiquement consubstantielle à Marianne la protagoniste, elle aussi femme, génie de l'intuition, manieuse adroite du verbe, l'auteur a trouvé un sujet en accord merveilleux avec sa propre nature — ou dirons-nous que le sujet « Marianne » a choisi un excellent auteur ? Et en allant encore plus loin, est-ce que c'est Marivaux qui a choisi un excellent sujet, *La Vie de Marianne* — ou est-ce le sujet « Marianne » qui s'est choisi l'auteur Marivaux ? Marivaux en effet se regarde en regardant Marianne se regarder. Il y a un miroir le long de la route qui reflète un miroir (mais non pas un miroir qui ne reflète « rien », comme vous semblez le croire). Quoi qu'il en soit, en restant dans le cadre du roman, nous pourrons statuer que Marianne la narratrice, personnage de *La Vie de Marianne*, complète et arrondit le personnel du roman et en accentue le sujet : la *glorification de l'intuition féminine, organe de connaissance*, dédoublée en deux personnages. Marivaux le chanteur de l'Intuition du génie féminin donne la main à cet autre auteur du XVIII^e^ siècle, excellant plutôt, comme l'a dit Bismarck, dans la peinture des femmes que des hommes, à Goethe chanteur de la femme rédemptrice de l'homme. Qui s'attendrait à trouver Marivaux plutôt du côté intellectuel que du côté moral ? Pour lui, l'homme est plus obtus que la femme, tandis que pour Goethe il est plus dépravé. Si l'on qualifie Marivaux d' « âme féminine » (Marcel Arland), il faut aussi avouer qu'il a chanté la *connaissance*, thème « masculin », sous les traits de l'Éternel féminin. Voyez ce texte :

> 68 Marianne n'a aucune forme d'ouvrage présente à l'esprit. Ce n'est point un auteur, *c'est une femme qui pense...* enfin, dont la vie est un tissu [7] d'événements qui lui ont donné une certaine *connaissance* du cœur et du caractère des hommes et qui,... dans cet esprit-là, mêle indistinctement les faits qu'elle raconte aux réflexions qui lui viennent à propos de ces faits : voilà sur quel ton le prend Marianne. Ce n'est, si vous voulez, ni celui du roman, ni celui

de l'histoire, mais c'est le sien : ne lui en demandez pas d'autre.

Une *femme qui pense* — alors que, depuis Michel-Ange jusqu'à Rodin, le Penseur est toujours un homme! Selon Marivaux, l'esprit de la femme a plus de chance d'être sans sexe, ou au-dessus du sexe, que celui de l'homme : témoin sa Mme Dorsin dont l'esprit réunit la force virile et la grâce féminine.

Notons enfin que les manières nonchalantes, presque minaudières, de l'auteur Marianne coïncident admirablement avec la définition de l'esprit de conversation, du bon gouvernement, enfin de tout ce en quoi Marivaux voit de la culture : manque d'ostentation et d'apparat, savoir-faire naturel et spontané. Les réflexions de l'auteur Marianne sont de la sagesse naturelle, dispensée avec l'aisance caractéristique de toute vraie culture : elles ne se ressentent pas du *babil* de vieille femme, elles n'en ont que la légèreté. La théorie littéraire que développe Marivaux par la bouche de son « personnage-auteur » n'est donc nullement un hors-d'œuvre, mais un élément nécessaire dans la contexture du roman. Et d'autre part l'attitude de l'auteur Marianne doit être celle de Marivaux même [8] : celle de « l'auteur malgré lui » puisqu'il aimerait mieux avoir « l'esprit de la femme », plus complet que le sien.

Je ne suis pas loin de penser que le sujet de *La Vie de Marianne* n'est pas tant le récit de telle vie de jeune fille intrépide, mais la glorification *du principe féminin dans la pensée humaine* se révélant et dans la vie et en littérature.

Il reste encore une question à élucider, celle-ci sortant du cadre de l'œuvre d'art particulière et plutôt d'ordre biographique. Pourquoi Marivaux n'a-t-il pas terminé *La Vie de Marianne* [9]? (Est-ce ce fait que vous visez dans vos phrases : « Plus rien ne survit qu'une sorte de souvenir vaporeux de tout ce qui s'y est passé. Et c'est là la sorte de temps le long duquel les romans de Marivaux *finissent par s'évaporer*. » Pensez-vous que Marivaux lui-même se serait lassé du « mouvement indéfini » de son roman, que son propre « souvenir » des aventures de Marianne « s'évaporât? »). Il y avait dans le sujet même de Marianne un écueil artistique qui doit avoir fait sombrer le romancier : Marianne, le « cœur », dont l'intuition précoce anticipe les années, est une protagoniste essentiellement *jeune* : c'est la jeunesse qui fait d'elle un génie : trente ou quarante ans plus tard (au temps où écrit la vieille Marianne), ses décisions raisonnables n'auraient plus eu aucun éclat. Le génie anticipe; l'enfant prodige âgé n'en est plus un. Le génie de la vie, triomphateur du temps,

n'aurait rien gagné à être soumis à ce grand niveleur, frère de la Mort, au Temps...

J'ai montré, cher ami, l'écart entre nos deux méthodes, et par conséquent entre nos résultats, à propos d'une seule œuvre marivaudienne. Mais je crois que le même écart se produirait si j'avais traité d'autres œuvres. Ainsi mon œil tombe sur une de vos premières citations, qui vous sert à établir comme principe de l'existence selon Marivaux l' « inertie primitive », l' « état de néant psychologique », « état de vacance et de paresse », « l'état, en somme, d'Adam, avant que le Créateur lui ait donné le souffle », duquel ce ne sera que la « surprise de l'amour » qui pourra le tirer. Et vous citez, de la pièce *La Surprise de l'amour*, cette phrase admirable de précision descriptive :

> Sans l'aiguillon de l'amour et du plaisir, notre cœur, à nous autres, est un vrai paralytique; nous restons là comme des eaux dormantes, qui attendent qu'on les remue pour se remuer.

Mais que ne nous dites-vous que Lélio qui la prononce ne comprend sous « nous autres » que la partie mâle de l'humanité et qu'il oppose à cet état d'Adam incréé celui de l'Ève éternelle qu'on ne peut imaginer que créée, et bien créée, avec toutes ses ressources féminines. Lélio continue en effet :

> Le cœur d'une femme se donne sa secousse à lui-même; il part sur un mot qu'on dit, sur un mot qu'on ne dit pas, sur une contenance... c'est de la jalousie, du calme, de l'inquiétude, de la joie, du babil, et du silence de toutes couleurs.

Lélio, amoureux du « mouvement autogène » qu'il voit personnifié dans la femme, n'avait-il pas employé un peu avant des termes qui nous rappellent *La Vie de Marianne*?

> ... que de vivacité! quelles expressions! que de *naïveté*! L'homme a le bon sens en partage; mais, ma foi, *l'esprit n'appartient qu'à la femme*... nous faisons l'amour réglément comme on fait une charge. Nous nous faisons des méthodes de tendresse... Une femme ne veut être ni tendre, ni délicate, ni fâchée, ni bien aise; elle est tout cela *sans le savoir*, et cela est charmant.

Marianne, de son côté, ne savait-elle pas « être plusieurs femmes en une », n'avait-elle pas cette intuition féminine, s'adaptant naïvement à la situation, sans méthode ni calcul, mais non sans continuité? Mme Dorsin n'était-elle pas l'incar-

nation de l' « esprit », unissant le bon sens de l'homme à la grâce féminine ? Nous touchons ici l'idée maîtresse de Marivaux, de la femme être parfait, parce que réunissant dans son esprit les qualités des deux sexes, et de l'incomplétude de l'être masculin à laquelle Marivaux échappe en créant, artiste, un type idéal, « ambisexuel ». Mais comment avez-vous pu supprimer le diptyque que nous montre Lélio, en transformant ce qu'il ne dit que du sexe masculin en description existentialiste de l'être humain ? Dans notre passage il s'agit de la torpeur congénitale de l'homme-*vir*, non de l'homme-*homo*. Et si l'homme-*vir* est en effet comparable à une eau dormante, quel bonheur pour lui qu'il y ait aussi au monde la femme qui va la « remuer »! L'existence marivaudienne n'est pourtant pas « aussi triste que ça » [10]. Maintenant, vous pourriez m'objecter que des expressions comme « cœur paralytique », « eaux dormantes », de même que le « où en suis-je ? » si fréquent, témoignent pourtant d'un profond pessimisme marivaudien et que, selon ma propre méthode, toute expression aussi originale et aussi intense doit nous mener directement au centre de la sensibilité de l'écrivain : ce qu'il a exprimé si intensément, Marivaux doit l'avoir senti profondément. Et ici nous sommes en plein accord : Marivaux a dû voir le profond abîme du néant de l'existence humaine — mais il n'est précisément pas un écrivain baroque (tel Pascal, tel Quevedo ou Gracián). C'est un écrivain rococo, qui tourne son regard, dès qu'il menace de devenir angoissé, vers le côté rose de l'existence humaine : ses ressources et richesses intérieures, la fermeté du caractère idéal qui malgré tout peut nous sauver. *La Vie de Marianne* est encore une *novela ejemplar*, avec une héroïne « exemplaire » au centre. Cette héroïne ne sera plus le cristal de pureté immaculée qu'était la classique Preciosa de Cervantes, mais au-dessus des tentations que lui prépare son destin surgira son intrépide vertu. La philosophie pessimiste du XVIII^e^ siècle n'a pas encore abouti à la destruction de la personnalité (type Proust). Le Roseau pensant qu'est l'homme développe toute sa flexibilité et sa grâce innée — qui lui épargnent le sort du Chêne de La Fontaine. Je comprends bien que vous trouviez le vrai Marivaux, le Marivaux original dans l'être sans boussole qui dit « où en suis-je ? »; tandis que le Marivaux rose rococo vous semble anodin et conventionnel — mais je me demande si nous avons le droit, en étudiant l'arbre touffu de la personnalité humaine, d'en couper les racines profondes qui le relient à la tradition du passé. Un passé non renié est pourtant un présent, une partie essentielle de notre être. Vous avez découvert le *où en suis-je*? négatif qui fait de Marivaux un prédécesseur de Proust ou de

Kafka. Mais avez-vous suffisamment tenu compte de la réalisation artistique du *je ne sais quoi* chez Marivaux, affirmation de son idéal de beauté *exemplaire*?

Le reproche amical que j'adresserais à votre méthode, c'est qu'elle est de la philosophie appliquée à la littérature et qu'elle comporte le danger de sacrifier celle-ci à celle-là. Ayant appliqué votre sens métaphysique exquis du temps et de l'espace intérieurs à une trentaine d'auteurs de premier ordre, vous êtes arrivé à un doigté merveilleux dans le maniement de ces concepts, mais le danger est que votre intuition philosophique ne coïncide pas toujours avec l'intention artistique de vos auteurs, qui, à mon avis, ne peut se révéler totalement qu'à une introspection, restant d'abord délibérément sur le plan littéraire, des œuvres particulières : ce n'est seulement qu'après avoir établi le sens intime de l'œuvre A, puis de l'œuvre B, puis de C, etc., d'un auteur qu'on peut sans danger, il me semble, aborder une vue synthétique de son œuvre et lui assigner sa place dans le monde des idées. Il faut avoir été *dedans* (dedans plusieurs fois) pour monter *au-delà*. L'*a priori* de l'auteur n'est pour le philologue qu'un *a posteriori*. Au contraire, la pratique d'imposer du dehors des catégories philosophiques générales (kantiennes : temps, espace, personne, nombre, que sais-je?) aux œuvres d'art littéraires risque de violenter leurs sens. Les idées philosophiques ont une tendance congénitale à s'émanciper du contexte littéraire, à se grouper en systèmes autarchiques, à s'appeler les unes les autres, à s'engager dans une danse fantasque (macabre?) au-dessus des personnages censés les représenter dans les œuvres d'art. Aux idées abstraites il faut de l'air, et être en l'air, dans leur climat à elles, au-dessus de la contingence qui les emprisonnerait. Mais ce jeu de la philosophie et du hasard ne risque-t-il pas de déformer précisément le « concret littéraire » qui est le domaine propre, et l'amour, du critique philologique des œuvres d'art littéraires? Le philologue expérimenté et attentif, lisant une œuvre sans idée préconçue, au hasard de ce qui le frappe, en s'imprégnant du concret que cette œuvre lui offre, a plus de chances de découvrir l'essence d'un chef-d'œuvre littéraire, qui peut-être ne cadre avec aucun système philosophique ou qui développe des aspects d'une philosophie qu'aucun philosophe systématique n'aurait su prévoir. Le « caméléonisme » inné du philologue est mieux capable de se mouler sur le concret de l'œuvre artistique que le « systématisme » du philosophe.

*

Mon article n'a pas encore pu être pris en considération dans l'Introduction à l'édition récente de *La Vie de Marianne* par M. Frédéric Deloffre (Paris, 1957). Très utile glossaire, p. ex. les attestations chez Marivaux de *cœur* au sens de « dignité, fierté ».

NOTES

1. Je cite les pages d'après l'édition Stock (Paris, 1947).

2. Et en réalité, l'usage par Marivaux de termes comme *cœur* et *âme* associés avec la « bonne naissance » est exactement celui de Corneille :

> Rodrigue, as-tu *du cœur ?*
> [Il] contient *avec cœur et magnanimité*
> L'honneur de sa *naissance* et de sa dignité...
> Je suis jeune, il est vrai; mais aux *âmes bien nées*
> La valeur n'attend pas le nombre des années.

3. C'est précisément la métaphore que vous avez choisie, seulement vous l'employez pour dénier le fil d'Ariane au personnage marivaudien (p. 10) : « Il a perdu le fil de sa propre existence. Il voudrait le reprendre, le renouer, retrouver sa continuité de vie. Il ne le peut. Le fil d'Ariane (et des Parques) est rompu. Il n'est plus un être habituel, il n'est plus qu'un être actuel, égaré à un tournant du labyrinthe. » Mais Marianne ne perd jamais le fil de son existence! Vous faites aussi état de certaines expressions de Marianne comme : « Quand je serais *tombée des nues* je n'aurais pas été plus étourdie que je l'étais », ou : « [Paris.] C'était pour moi *l'Empire de la Lune*, je n'étais plus à moi... » pour commenter (p. 12) :

« Sans identité, sans mémoire, sans origine, tombé des nues, l'être marivaudien atterrit dans un monde indescriptible. Rien n'y est reconnaissable; rien par conséquent n'y est intelligible. Rien ne s'y relie à rien. C'est l'Empire de la Lune et le Royaume de l'Actuel. »

A une petite provinciale de quinze ans et demi débarquant seule à Paris il peut bien être permis d'être désorientée pour un moment. Car elle ne le sera pas longtemps. N'avons-nous pas aussi son témoignage que le « beau monde » dans l'église parisienne ne lui semblait nullement inconnu, qu'elle s'y trouvait au contraire comme en pays de connaissance ? De même, quand vous basez sur des lignes comme 59 (au sujet de la querelle d'Allemand que la Dutour fait à Marianne) :

« Je sentais tant de mouvement, tant de confusion, tant de dépit, que je ne savais par où commencer de parler; c'était d'ailleurs une situation très neuve pour moi, que *la mêlée* où je me trouvais. Je n'en avais tant vu »,

le commentaire suivant (p. 14) :

« ... des mouvements de toute sorte jaillissent aussitôt de partout, pour embrouiller leurs fils dans une âme qu'ils étourdissent de leur agitation et de leur nombre... Cela se présente tout ensemble et pourtant cela ne forme pas un ensemble. Cela remplit tout, sans être jamais un tout. Mêlée étourdissante qui envahit l'esprit... Pure confusion »,

— je vous ferai remarquer que le paragraphe cité de Marivaux continue ainsi :

« *A la fin,* quand mes mouvements furent un peu *éclaircis,* la colère se déclara la plus forte; mais ce fut une colère si franche et si étourdie, qu'il n'y avait qu'une fille innocente de ce dont on l'accusait qui pût l'avoir. »

Et la bonne Mme Dutour, désarçonnée, se met à apaiser la jeune énergumène, et la scène de finir en larmes et en bonté. C'est dire que Marianne a réussi, a *parlé,* comme tant de fois plus tard, de la seule manière effective possible, qu'elle a gagné une victoire. Marianne est par définition un personnage qui sort invincible des *mêlées.* Dirai-je encore que les *où suis-je?, laissez-moi me reconnaître, je ne me reconnais plus,* qui vous semblent si caractéristiques de Marivaux, si c'est Marianne qui les emploie, préludent plutôt aux moments où elle saura démêler la situation, saura où elle en est et saura se reconnaître.

4. Preciosa a en effet quinze ans comme Marianne et est *aunque de quince años... ya vieja en los pensamientos* — c'est-à-dire un parfait exemple du *topos* que M. Curtius a appelé « puer senex ». Encore comme Preciosa, et en ceci différente de la Pamela de Richardson conçue d'une façon plus démocratique, Marianne devient devant nos yeux ce qu'elle est aussi en ce sens que c'est sa haute naissance qui détermine son caractère noble. J'interprète ce respect de la convention littéraire (cervantine) chez Marivaux comme un signe que l'idée médiévale de l'harmonie préétablie entre état social et valeur morale, image de l'harmonie divine, n'est pas encore ébranlée chez notre auteur, qui ne manifeste aucune velléité révolutionnaire.

Nous trouvons la même harmonie préétablie entre état et valeur dans la comédie de Marivaux, p. ex. dans *Le Jeu de l'amour et du hasard,* dont le titre ne doit pas nous égarer : car c'est au fond un jeu de l'amour et de l'affinité élective naturelle des âmes *nées* nobles qui triomphe des hasards des déguisements. Dès la scène 4 du premier acte le problème de la pièce est posé : « Voyons si *leurs cœurs* ne les avertiraient pas de ce qu'ils valent. » Nous trouvons ici le terme caractéristique *cœur* au sens de « noblesse congénitale »; et quand Dorante révèle son identité noble à Silvia qui l'aima valet, celle-ci s'écrie : « Ah! je vois *clair* dans mon *cœur.* »

5. Il faut considérer que, *La Vie de Marianne* nous étant laissée à l'état de fragment, l'histoire de la Religieuse est emboîtée dans celle de Marianne comme le serait un œuf à l'intérieur d'un autre œuf : si on coupe la calotte de l'œuf contenant, on coupera forcément aussi la calotte de l'œuf contenu. M. Arland a tort de nous dire que l'histoire de la Religieuse « forme un second roman, très différent du premier, un roman qui reste inachevé ». Il n'y a qu'un seul roman, inachevé.

6. On est étonné de la liste d'erreurs de jugement depuis les contemporains de Marivaux jusqu'à Sainte-Beuve au sujet de la scène du fiacre et de la lingère (Larroumet, p. 329), dont le comble est la condamnation, sans sourciller, du réalisme de Marivaux par le pédant universitaire qu'est Larroumet lui-même... Il est évident que cette scène fonctionne comme contraste avec la conduite équilibrée de Marianne qui répare le tort de Mme Dutour : celle-ci, l'incarnation de « bonnes gens [du peuple] sans esprit » (107), a une fausse idée de la dignité humaine : « C'est qu'elle s'imaginait que plus on se fâchait, plus on faisait figure »; « Son ton, quand il était brusque, engageait son esprit à l'être aussi. » Manque de coordination dans les mouvements de sa sensibilité, manque de « cœur » au sens de Marianne (bien qu'elle soit pourvue du

bon cœur des gens du peuple). Son esprit ne dépasse pas son « aune » — l'objet symbolique dans cette scène.

7. Vous commentez cette métaphore (p. 32) ainsi : «... une mouvante tapisserie. Tapisserie aux points si serrés qu'on finit par renoncer à vouloir en faire le compte. » Mais, dans le contexte, le tissu de la vie est précisément celui que Marianne, « la femme qui pense », réussit *à démêler* et dont elle sait tirer de la sagesse.

8. Je crois que le passage de Marivaux par lequel vous ouvrez votre essai :

« Un Auteur est un homme, à qui dans son loisir, il prend une envie de penser sur une ou plusieurs matières; et l'on pourrait appeler cela, réfléchir à propos de rien »

et que vous commentez ainsi :

« Du rien qui se réfléchit à l'intérieur de rien, des reflets dans un miroir, voilà la littérature marivaudienne »

doit être pris comme un aveu, plutôt que de philosophie existentielle, de théorie littéraire et de polémique littéraire. Au contraire des auteurs qui se prennent au grand sérieux et croient accomplir une tâche solennelle nationale ou humanitaire, Marivaux revendique la liberté horatienne de l'écrivain de faire ce qu'il veut, de faire des riens ou même, puisque, pour Marivaux comme pour Pascal, être homme est encore plus important qu'être auteur, de ne faire rien du tout. C'est ce que Voltaire, conscient de son rôle d'avocat de l'humanité, doit avoir senti : « C'est un homme qui passe sa vie à peser des œufs de mouche dans des balances de toile d'araignée. » Au fond Marivaux, dans son idéal de l'homme, est aussi sérieux que Voltaire dans sa défense de l'humanité.

9. M. Arland pense que Marivaux avait failli abandonner *La Vie de Marianne* bien avant le onzième livre (son dernier) : après le septième livre le roman semble achevé, il rebondit pourtant tant bien que mal (et M. Arland ne va pas jusqu'à nier les beautés éparses à travers la seconde partie de l'histoire de Marianne). Je pense encore une fois que le critique a tort, tort absolument : c'est qu'il n'a pas compris la structure du roman d'aventure médiéval et Renaissance dont *La Vie de Marianne ou les Aventures de la comtesse de...* n'est qu'un rejeton tardif et qui consiste à nous montrer un caractère ferme exposé à des aventures différentes qui « viennent vers lui » *(veniunt ad eum — adventura)*, qui viennent l'éprouver, sans qu'il ne fléchisse jamais. Le rebondissement perpétuel de l'histoire correspond au raidissement intérieur du héros herculéen, dont les « travaux » ne peuvent jamais épuiser la force intérieure. Multiplicité d' « aventures », unité de caractère — tel est le principe du roman d'aventure.

10. Autre cas de citation détachant arbitrairement un passage de son contexte : à l'appui de votre description de la conscience marivaudienne sans continuité intérieure (« elle ne sait ni pourquoi ni comment elle est... ») vous citez acte III, sc. 11 de *La Seconde Surprise de l'amour :*

« Ah! je ne sais où j'en suis; respirons. D'où vient que je soupire ? Les larmes me coulent des yeux; je me sens saisie de la tristesse la plus profonde, et je ne sais pourquoi. »

Les mots en question se trouvent dans un monologue de la marquise tout juste avant la fin de la pièce : prise entre un chevalier qu'elle croyait un ami alors qu'elle l'aimait elle-même et qui s'est décidé à se marier avec une autre femme, et un comte qui l'aime et qui lui a demandé sa main, mais qu'elle n'aime pas, la marquise est déroutée; la solution de sa fin est que le chevalier ami découvre en lui-même son

amour pour la marquise et qu'ils se marient. Dans ce monologue typique qui permet à deux sentiments contraires de s'affronter et qui donne l'image de la confusion d'un moment — je ne puis voir *aucun* témoignage sur le sentiment de l'existence marivaudienne. Du même droit, on pourrait distiller de vers de comme ceux du monologue d'Auguste dans *Cinna :*

> Mais, que mon jugement au besoin m'abandonne!
> . . . . . .
> O rigoureux combat d'un cœur irrésolu
> Qui fuit en même temps tout ce qu'il se propose! —

une philosophie pessimiste de Corneille, qui jurerait avec tout ce qu'on sait de ce poète. Non, le *où en suis-je?* de Marivaux, comme le *jugement* [*qui*] *m'abandonne,* le *cœur irrésolu* de Corneille, est un élément *dramatique* (un élément de la Dialectique du Drame), non *existentiel.*

LE STYLE DE MARCEL PROUST *

L'une des plus grandes joies, pour un chercheur, est de rencontrer, au hasard de sa route, des compagnons de travail venus d'autres horizons, et de les voir s'attaquer aux mêmes tâches, situées à la croisée des chemins et abordables sur plusieurs fronts. C'est ce que j'ai ressenti en lisant l'essai sur Marcel Proust dans le livre de E. R. Curtius, *Französischer Geist im neuen Europa* (1925), et en le comparant avec mes propres commentaires sur Proust. Curtius tente d'unir les faits stylistiques et linguistiques aux questions littéraires et philosophiques, synthèse dont lui seul est capable. Quelque regret que j'aie de devoir supprimer, après lecture de Curtius, des chapitres entiers de mon analyse, où j'étais parvenu à des résultats analogues par l'étude de la langue, je ne peux que louer chez Curtius le sens des nuances, la minutie, l'objectivité et le respect des faits, toutes qualités du vrai philologue; Curtius réussit même à éviter le mode pédant et ennuyeux qui nous dépare tous plus ou moins; il est philologue sans s'en donner l'air (ce qui explique qu'on lui conteste parfois cette qualité); enfin, il est l'un des rares romanistes allemands sachant le français; tout Allemand qu'il est, il montre un sens aigu pour les nuances linguistiques et leur effet esthétique, il sait unir l'étude stylistique de détail à d'amples et limpides considérations générales, la précision à l'élégance, l'examen microscopique au tableau macroscopique. Pour découvrir l'âme de Proust dans ses œuvres, Curtius emploie la méthode même que préconisait Proust (elle rejoint celle que je propose depuis des années) : le critique lit, déconcerté d'abord par l'étrangeté du style, s'arrête sur une « phrase en quelque sorte

* En allemand in *Stilstudien* (Zweiter Teil, Stilsprachen), Max Hueber Verlag, München. 2. unveränderte Auflage, 1961. Traduction Alain Coulon.

transparente » laissant deviner le caractère de l'artiste, trouve en poursuivant sa lecture une deuxième, puis une troisième phrase du même type, et finit par pressentir une « loi » dont l'application lui permettra de remonter aux « éléments psychiques du style d'un auteur » (Curtius, p. 14 sq., « La tâche du critique »). Il s'agit d'une recherche sur le « motif et le mot », recherche psycholinguistique — j'ajouterai qu'à mon avis cette méthode (qu'on peut résumer ainsi : « lire, lire, et encore lire! ») s'applique non seulement à Proust, mais à tout auteur dont on veut vraiment « comprendre » la langue. Cela implique évidemment qu'on se pénètre de la langue de l'auteur, surtout chez Proust. Je dirai de la langue de Proust ce que Valery Larbaud dit de l'acquisition graduelle d'une langue étrangère : « ... cette langue, je l'ai apprise comme on obtient l'amour d'une femme ». Pour éviter d'interminables recherches au lecteur désireux de les vérifier, j'indique que mes citations sont empruntées aux deux volumes *Du côté de chez Swann* (notés 1 et 2), qui contiennent déjà tous les personnages et les thèmes des volumes suivants. En dehors de Curtius (C. dans mes citations), je me suis surtout appuyé sur les ouvrages de Benj. Crémieux, *XX^e siècle* (1924), et L. Pierre-Quint, *Marcel Proust* (1925).

1. LE RYTHME DE LA PHRASE (C., p. 66 sq.)

Si je commence par ce chapitre, c'est que le rythme de la phrase est peut-être dans le style de Proust l'élément déterminant et qu'il est directement lié à la façon dont Proust regarde le monde : ces phrases complexes, que le lecteur doit démêler, « construire » comme celles d'un auteur grec ou romain, reflètent l'univers complexe que Proust contemple. Rien n'est simple dans le monde et rien n'est simple dans le style de Proust. Il est donc contraint de recourir à de grandes périodes, voire à des phrases monstrueuses. Curtius rend très bien compte du type de phrases qu'utilise Proust pour décrire les lilas et l'effet de la musique de Chopin : « *la tension pressante de la phrase vers sa conclusion chaque fois différée est haussée jusqu'à un point presque douloureux, si bien que lorsque arrive enfin la conclusion elle amène une résolution d'autant plus efficace* ». Cette tension ressentie par C. est voulue par Proust, comme nous le montre le passage 2, 84 :

> [*Swann veut voir Odette moins souvent.*] Et pourtant voici qu'une légère contrariété ou un malaise physique — en l'incitant à considérer le moment présent comme un

> moment exceptionnel, en dehors de la règle, où la sagesse même admettrait d'accueillir l'apaisement qu'apporte un plaisir et de donner congé, jusqu'à la reprise utile de l'effort, à la volonté, — suspendait l'action de celle-ci qui cessait d'exercer sa compression; ou, moins que cela, le souvenir d'un renseignement qu'il avait oublié de demander à Odette, si elle avait décidé la couleur dont elle voulait faire repeindre sa voiture, ou, pour une certaine valeur de bourse, si c'étaient des actions ordinaires ou privilégiées qu'elle désirait acquérir (c'était très joli de lui montrer qu'il pouvait rester sans la voir, mais si après ça la peinture était à refaire ou si les actions ne donnaient pas de dividende, il serait bien avancé), voici que comme un caoutchouc tendu qu'on lâche ou comme l'air dans une machine pneumatique qu'on entr'ouvre, l'idée de la revoir, des lointains où elle était maintenue, revenait d'un bond dans le champ du présent et des possibilités immédiates.

Donc, d'abord « compression » de la volonté, puis relâchement de celle-ci comme d'un élastique — entre ces deux pôles, la phrase franchit diverses haies (*voici* laisse entrevoir la fin, mais la parenthèse et l'image du caoutchouc la renvoient à plus tard, et la phrase s'achève sur « bond » par-dessus le dernier obstacle). La tension du lecteur répond à l'agencement de la période par l'auteur. Cet art de la période soutenue, Proust le puise à mon sens dans sa faculté de voir simultanément les choses les plus diverses. Il faut une extraordinaire maîtrise sur les choses pour réussir une narration si complexe, classer les faits dans leur dépendance respective, mettre à leur juste place les traits principaux et accessoires : une phrase centrale, de structure très claire, *et pourtant, voici qu'une légère contrariété... suspendait l'action de sa volonté... et l'idée de la revoir revenait*, reçoit, comme un fleuve, une foule d'affluents (développement sur la maladie, « renseignements » que Swann doit demander à la cocotte, paroles par lesquelles Swann s'apaise lui-même : *si... je serais bien avancé*, comparaison avec le caoutchouc, etc.); le « fleuve » lui-même se scinde plusieurs fois en deux bras *(une légère contrariété ou un malaise physique, d'accueillir... et de donner congé, repeindre sa voiture — actions, caoutchouc — machine pneumatique, présent — possibilités immédiates)*.

A la division de la phrase en deux parties (avec deux parenthèses), vient s'ajouter la ramification en deux membres. La période présente un dessin en méandres. Je vois dans la clarté de cette disposition une conséquence directe de la vision « intellectuelle » de l'écrivain [1] : Proust ne voit pas seulement de la complexité dans les choses, il voit partout des trames; son regard dissocie, rapproche, trie. Dans de nombreux passages, la vue

apparaît comme une activité de la raison ordonnante. Et c'est cette raison ordonnante qui a suscité le type de phrase discipliné et fermement conduit propre à Proust. Il voit le mouvement, mais il le voit en quelque sorte de haut : il y distingue un ordre, un sens, un peu comme Fritz von Unruh (dans *Flügel der Nike*) voit Paris du haut de la Tour Eiffel : « Regardez attentivement en bas. Il y a quelques instants seulement, dans les rues, je voyais le règne absolu du hasard. L'un se hâtait d'aller manger, l'autre se rendait à sa banque, ici des femmes allaient chez leur couturière, là des enfants sortaient de l'école, ailleurs les automobiles se croisaient et se frôlaient; tout cela formait comme une manifestation de la volonté individuelle! Chaque mouvement : effrayant, vous coupant le souffle, la même pagaille que dans un poulailler. Mais vus d'ici, de haut, — tous ces parcours, tous ces chemins ne se résolvent-ils pas en rythmes clairs ? Regardez : ici, tous suivent la même courbe, les autres l'achèvent, et sans qu'ils le sachent, sans qu'ils le veuillent, ils forment une figure simple! Un mouvement rythmique, conduit par une main magique, invisible, se déroule inlassablement dans la confusion de la rue, aussi régulier que la respiration de la ville qui monte à nos oreilles. A trois cents mètres à peine du sol, ce qui nous semblait hasard chaotique se transforme en ordre limpide. » Proust, en même temps qu'il restitue le hasard chaotique de la terre, en donne une vue ordonnante, comme s'il l'observait de haut; ces phrases dénotent une sérénité, un suprême détachement; quelque tension que l'auteur y mette consciemment, elles ne perdent rien de leur nonchalance. Proust est même parfois comparable à l'artilleur posté sur une butte : il fait posément ses calculs, déclenche la détonation de la façon et au moment exactement prévus par le plan de bataille.

Toutefois le type à « détonation » (*...frapper au cœur* dans un passage sur Chopin, et ici *revenait d'un bond*) n'est pas le seul que nous trouvons chez Proust. Parfois il se contente de séparer le premier plan et l'arrière-plan par des membres rapportés, qu'il isole de la phrase centrale de deux manières : ponctuation (tirets, parenthèses), ou reprise d'un membre de phrase.

> 2, 76 : il était déjà prêt à passer la porte de l'atelier quand il s'entendit rappeler par ces mots (qui en retranchant de la fête cette fin qui l'épouvantait, la lui rendait rétrospectivement innocente, faisaient du retour d'Odette non plus une chose inconcevable et terrible, mais douce et connue et qui tiendrait à côté de lui, pareille à un peu de sa vie de tous les jours, dans sa voiture, et dépouillait Odette elle-même de son apparence trop brillante et gaie, montraient que ce n'était qu'un déguisement qu'elle avait revêtu un moment,

pour lui-même, non en vue de mystérieux plaisirs, et duquel elle était déjà lasse), par ces mots qu'Odette lui jetait, comme il était déjà sur le seuil : « Vous ne voudriez pas m'attendre cinq minutes, je vais partir, nous reviendrions ensemble, vous me ramèneriez chez moi. »

Le récit proprement dit est ici rehaussé par le commentaire psychologique : écrit dans un style simplifié à l'extrême, il est déchiré par l'appareil psychologique de la parenthèse; en commençant par ce commentaire interminable, nerveux, Proust provoque chez le lecteur une tension, puis cette tension fait place à la déception après les paroles banales d'Odette : Tant de bruit pour une omelette! L'effet réside ici dans l'absence d'effet, dans le brusque dégonflement. On peut aussi dire : en différant à outrance les paroles d'Odette, on leur confère une importance qu'elles ne méritent pas en elles-mêmes. L'énergie accumulée se relâche brusquement. Par le même procédé, on peut aboutir à une caractérisation ironique :

I, 110 : Elle [la tante] nous aimait véritablement, elle aurait eu plaisir à nous pleurer; survenant à un moment où elle se sentait bien et n'était pas en sueur, la nouvelle que la maison était la proie d'un incendie où nous avions déjà tous péri et qui n'allait plus bientôt laisser subsister une seule pierre des murs, mais auquel elle aurait eu tout le temps d'échapper sans se presser, à condition de se lever tout de suite, a dû hanter ses espérances comme unissant aux avantages secondaires de lui faire savourer dans un long regret toute sa tendresse pour nous, et d'être la stupéfaction du village en conduisant notre deuil, courageuse et accablée, moribonde debout, celui bien plus précieux de la forcer au bon moment, sans temps à perdre, sans possibilité d'hésitation énervante, à aller passer l'été dans sa jolie ferme de Mirougrain, où il y avait une chute d'eau.

La « chute d'eau » fournit une jolie « chute de phrase »; après une longue rêverie sur les possibilités d'un deuil « agréable » à la vieille dame, la fin de la phrase démasque sans ménagements l'hypocrisie du deuil, son égoïsme profond; ce qui compterait surtout, ce serait le repos dans une ville d'eaux; le plaisir même des regrets et du deuil n'aurait qu'une importance secondaire : Proust joue à merveille sur les divers plans de l'univers psychique.

Jusqu'ici, nous avons distingué chez Proust le premier plan et l'arrière-plan. Mais il lui arrive aussi de mettre en place PLUSIEURS « plans » :

I, 59 : Ses vitraux ne chatoyaient jamais tant que les jours où le soleil se montrait peu...; l'un était rempli dans

> toute sa grandeur par un seul personnage pareil à un Roi de jeu de cartes, qui vivait là-haut, sous un dais architectural, entre ciel et terre; (et dans le reflet oblique et bleu duquel, parfois les jours de semaine, à midi, quand il n'y a pas d'office, — à l'un de ces rares moments où l'église, aérée, vacante, plus humaine, luxueuse, avec du soleil sur son riche mobilier, avait l'air presque habitable comme le hall, de pierre sculptée et de verre peint, d'un hôtel de style moyen age —, on voyait s'agenouiller un instant Mme Sazerat, posant sur le prie-Dieu un paquet tout ficelé de petits fours qu'elle venait de prendre chez le pâtissier d'en face et qu'elle allait rapporter pour le déjeuner); dans un autre...; et tous étaient si anciens qu'on voyait çà et là leur vieillesse argentée étinceler de la poussière des siècles...

Plan 1, les vitraux; plan 2, l'un des vitraux avec le dais; plan 3, dans son reflet, Mme Sazerat avec les petits fours. Chacun des plans est le support d'une réalité séparée. La disposition des « niveaux » est déterminée par les associations du narrateur, qui embrasse d'un regard le vitrail et Mme Sazerat dans sa lumière. La complexité n'empêche pas l'ordre, encore que cet ordre soit d'un type particulier et qu'il dépende des caprices de l'œil humain. La différence entre l'essentiel et l'accessoire dans la vie pratique est abolie (C., p. 80) — et pourtant il en reste une faible trace : les phrases banales sur les petits fours de Mme Sazerat ne sont situées qu'au troisième plan. On pourrait même voir encore un plan 4 dans la parenthèse *à l'un de ces rares moments*, ce qui ferait un minimum de trois niveaux, même en mettant au même rang « tous les vitraux » et « l'un des vitraux ». Il s'agit donc ici moins d'un type à explosion que d'un type à plans superposés. On pensera par exemple à un paravent à éléments multiples, avec une structure nette faisant ressortir différents degrés; ou, pour sortir de ces « plans », à des coulisses. La période proustienne, équivalent linguistique du regard, restitue un tableau clair et ordonné du chaos qui s'offre aux yeux.

Au lieu d'une « détonation », la fin de phrase peut amener une figure gracieuse, un geste d' « abandon » familier, conquérant; en particulier, lorsqu'il s'agit de dépeindre la grâce féminine :

> 2, 182 : au lieu de la simplicité, c'est le faste que je mettais au plus haut rang, si, après que j'avais forcé Françoise, qui n'en pouvait plus et qui disait que les jambes « lui rentraient », à faire les cent pas pendant une heure, je voyais enfin, débouchant de l'allée qui vient de la Porte Dauphine — image pour moi d'un prestige royal, d'une arrivée souveraine, telle qu'aucune reine véritable n'a pu m'en donner l'impression dans la suite, parce que j'avais de leur pouvoir

> une notion moins vague et plus expérimentale, — emportée par le vol de deux chevaux ardents, minces et contournés comme on en voit dans les dessins de Constantin Guys, portant établi sur son siège un énorme cocher fourré comme un cosaque, à côté d'un petit gromm rappelant le « tigre » de « feu Baudenord », je voyais — ou plutôt je sentais imprimer sa forme dans mon cœur par une nette et épuisante blessure — une incomparable victoria, à dessein un peu haute et laissant passer à travers son luxe « dernier cri » des allusions aux formes anciennes, au fond de laquelle reposait avec abandon Mme Swann, ses cheveux maintenant blonds avec une seule mèche grise ceints d'un mince bandeau de fleurs, le plus souvent des violettes, d'où descendaient de longs voiles, à la main une ombrelle mauve, aux lèvres un sourire ambigu où je ne voyais que la bienveillance d'une Majesté et où il y avait surtout la provocation de la cocotte, et qu'elle inclinait avec douceur sur les personnes qui la saluaient.

La période est d'abord construite pour rendre hommage au « faste », à la majesté royale [2] de la cocotte rangée qui se rend au Bois : celle-ci, élevée au-dessus de tous les mortels, n'apparaît qu'à la fin d'un cortège triomphal : d'abord, Françoise, la servante, doit subir une longue attente; alors, de la Porte Dauphine, s'approche ce qu'on nous décrit comme l' « image d'un prestige royal », sans que nous voyions d'abord l'élément proprement royal; *emportée* accroît notre attente, parce que nous ne savons pas encore à quel mot ce participe se rapporte; ensuite, les chevaux, le cocher, le groom, la haute voiture — et enfin le personnage féminin lui-même, défini par l' « abandon », dont la royauté de pacotille, jetant une dernière fois ses feux juste avant la fin, débouche sur la condescendance — la période, elle aussi, « descend », tombe *(inclinait avec douceur)*. Traîne majestueuse, gracieusement troussée; majesté et grâce, avec une note d'ironie sous-jacente (le cosaque, le tigre, la cocotte!). Si l'on songe que tout le passage concernant l'apparition de la cocotte tient dans une subordonnée en *si*, on sentira dès le début toute l'aisance indolente de cette longue période en traîne. Évidemment, on pourra se demander si une telle débauche verbale était nécessaire pour traduire en paroles le passage de Mme Odette Swann; mais n'oublions pas qu'il s'agit d'impressions d'enfance du narrateur, de faits psychiquement capitaux; Proust ne cesse de nous rappeler ce Moi spectateur : *le faste que je mettais au plus haut rang — je voyais — image pour moi — je voyais ou plutôt je sentais imprimer sa forme dans mon cœur par une nette et épuisante blessure*, et même, la distance entre la vision subjective et la réalité objective est à la fin purement et simplement abolie.

Ce style en périodes polyphoniques, denses et soutenues, n'exprime pas seulement une vision complexe, il met aussi en évidence l'importance de ces apparitions! Il ne s'agit pas d'une sorte d'hypertrophie des moyens d'expression, comme par exemple dans la *Sinfonia domestica* de Richard Strauss, mais d'une expansion intérieure de l'artiste qui contemple et dépeint. Au total, ce qui nous est rapporté dans les deux volumes de *Du côté de chez Swann*, n'est, quant à sa teneur événementielle, ni très excitant, ni très « romanesque » — le roman réside tout entier dans l'énorme travail psychique fourni par l'âme du narrateur ou de Swann sur cette maigre collection de faits. Que le petit enfant désire que sa mère vienne l'embrasser le soir dans son lit — que Swann ait pour maîtresse une cocotte, que son indifférence mondaine le mène à la plus ridicule des sujétions et au dégoût envers elle et envers lui-même — ce sont là des données quotidiennes; mais, pour Proust, c'est matière à roman. Les périodes proustiennes ne font que transposer dans la langue cette amplification intérieure de l'événement psychologique. De telles périodes renferment toutes en elles-mêmes un germe parodique, qui s'épanouit en un comique souverain lorsqu'il s'agit de ciseler ironiquement un personnage insignifiant qui voudrait se rendre intéressant; des paroles de blâme émaillent le cours de la phrase (« qui ne faisait qu'obéir... ») :

> I, III : Et ainsi — tandis que quelque artiste lisant les Mémoires du XVII^e^ siècle, et désirant de se rapprocher du grand Roi, croit marcher dans cette voie en se fabriquant une généalogie qui le fait descendre d'une famille historique ou en entretenant une correspondance avec un des souverains actuels de l'Europe, tourne précisément le dos à ce qu'il a le tort de chercher sous des formes identiques et par conséquent mortes, — une vieille dame de province qui ne faisait qu'obéir sincèrement à d'irrésistibles manies et à une méchanceté née de l'oisiveté, voyait sans avoir jamais pensé à Louis XIV, les occupations les plus insignifiantes de sa journée, concernant son lever, son déjeuner, son repos, prendre par leur singularité despotique un peu de l'intérêt de ce que Saint-Simon appelait la « mécanique » de la vie de Versailles, et pouvait croire aussi que ses silences, une nuance de bonne humeur ou de hauteur dans sa physionomie, étaient de la part de Françoise l'objet d'un commentaire aussi passionné, aussi craintif que l'étaient le silence, la bonne humeur, la hauteur du Roi quand un courtisan, ou même les plus grands seigneurs, lui avaient remis une supplique, au détour d'une allée, à Versailles.

Les homologies entre le Roi-Soleil du XVII^e siècle et la dame de province du XIX^e sont soulignées (*le silence, la bonne humeur, la hauteur*, etc.), pour marquer la correspondance ironique entre les deux tableaux — et la manie de cette provinciale est parée du drapé qui conviendrait à l'époque de Louis XIV. On peut évoquer ici la fable de la grenouille qui s'enfle... et crève. Mais la période proustienne géante n'a pas toujours une intention parodique :

Un événement infime (un simple nom prononcé), venant rider l'eau à la surface d'une âme enfantine, suffit à déchaîner un ouragan de mots :

> 2, 160 : Ce nom de Gilberte passa près de moi, évoquant d'autant plus l'existence de celle qu'il désignait qu'il ne la nommait pas seulement comme un absent dont on parle, mais l'interpellait; il passa ainsi près de moi, en action pour ainsi dire, avec une puissance qu'accroissait la courbe de son jet et l'approche de son but; — transportant à son bord, je le sentais, la connaissance, les notions qu'avait de celle à qui il était adressé, non pas moi, mais l'amie qui l'appelait, tout ce que, tandis qu'elle le prononçait, elle revoyait, ou du moins possédait en sa mémoire, de leur intimité quotidienne, des visites qu'elles se faisaient l'une chez l'autre, de tout cet inconnu encore plus inaccessible et plus douloureux pour moi d'être au contraire si familier et si maniable pour cette fille heureuse qui m'en frôlait sans que j'y puisse pénétrer et le jetait en plein air dans un cri; — laissant déjà flotter dans l'air l'émanation délicieuse qu'il avait fait se dégager, en les touchant avec précision, de quelques points invisibles de la vie de M^lle Swann, du soir qui allait venir, tel qu'il serait, après dîner, chez elle, — formant, passager céleste au milieu des enfants et des hommes, un petit nuage d'une couleur précieuse, pareil à celui qui, bombé au-dessus d'un beau jardin du Poussin, reflète minutieusement comme un nuage d'opéra, plein de chevaux et de chars, quelque apparition de la vie des dieux; — jetant enfin, sur cette herbe pelée, à l'endroit où elle était, un morceau à la fois de pelouse flétrie et un moment de l'après-midi de la blonde joueuse de volant (qui ne s'arrêta de le lancer et de le rattraper que quand une institutrice à plumet bleu l'eut appelée), une petite bande merveilleuse et couleur d'héliotrope impalpable comme un reflet et superposée comme un tapis sur lequel je ne pus me lasser de promener mes pas attardés, nostalgiques et profanateurs, tandis que Françoise me criait : « Allons, aboutonnez voir votre paletot et filons » et que je remarquais pour la première fois avec irritation qu'elle avait un langage vulgaire, et hélas, pas de plumet bleu à son chapeau.

On remarquera que l'ossature de la phrase *(ce nom de Gilberte passa près de moi, évoquant... — transportant à son bord... — laissant déjà flotter... — formant, passager céleste... — jetant enfin)* est constituée par les éléments psychiques, alors que tous les faits concrets sont relégués dans les membres de phrase annexes *(la joueuse de volant... tandis que Françoise...)* — il y a donc eu renversement des valeurs; l' « important », c'est que l'enfant entende le nom de Gilberte avec toute sa richesse d'évocation — qu'importent en comparaison les discours de la bonne, Gilberte elle-même en train de jouer (elle n'apparaît qu'accessoirement, rattachée *au morceau d'après-midi*), qu'importe toute cette vie extérieure, quand les pulsations de la vie intérieure sont si violentes, si orageuses? Le héros de cette période est le NOM de Gilberte, avec les impressions qu'il provoque. Mais ici encore, quelle force dans l'ajustement des impressions en membres de phrase ordonnés : ce n'est pas la succession capricieuse des associations suscitées par le nom de Gilberte dans l'esprit d'un enfant sensible —, c'est l'inventaire des pensées de l'enfant, où un maître expérimenté de l'analyse psychologique a mis de l'ordre et de la suite : en une courbe continue, les participes nous enlèvent dans un ciel de nuages à la Poussin et nous ramènent sur la pelouse; deux participes nous élèvent, deux planent dans la nue, un enfin s'abat brutalement au sol *(jetant enfin)*, cependant qu'une proposition en *tandis*, renfermant un fait parallèle (un héritage de Flaubert), livre passage à la réalité banale. Proust a lui-même souligné cette particularité du style de Flaubert (« ne marque pas un temps, mais est un de ces artifices assez naïfs, qu'emploient tous les grands descriptifs dont la phrase serait trop longue, et qui ne veulent pourtant pas séparer les parties du tableau »). *Tandis que* assure donc la cohésion de la vision (on trouvera dans Pierre-Quint des exemples pris dans Proust). Toutefois, Proust ne s'étend pas à l'infini, mais s'interrompt lorsque la vision est achevée. Il ne nous montre donc pas une succession de plans se développant à l'infini, comme un Mac Orlan dans *La Cavalière Elsa* : « Quelques tambours résonnaient encore dans les parades officielles sous le jeu des baguettes... maniées par des petits vieillards... à fortes moustaches humides d'ivrognes dociles », ce que Boulanger-Thérive, *Les soirées du grammaire-club*, p. 187, prolongent par plaisanterie : « ...rossés par leurs femmes le dimanche soir en rentrant du mastroquet empuanti par les liqueurs fabriquées à Pontarlier, ville située dans le département du Doubs, jadis rattaché à la Franche-Comté, conquise, au traité de Nimègue, signé, etc. ». Pour Proust, une impression perçue est une totalité, constituée (pour l'essentiel) de faits intérieurs, mêlés d'éléments de notre

destinée commune : le banal. Et nous sentons qu'il faut que quelque chose de grand, de déterminant se soit passé, pour qu'une telle splendeur verbale se déploie à nos yeux : de telles périodes donnent de la majesté à un événement, si minime qu'il puisse sembler à l'homme moyen : un simple nom prononcé. Les descriptions de Proust ne sont pas seulement ralenties (« on a écrit que Proust peignait la vie au ralentisseur », Crémieux, p. 58), mais microscopiques. La netteté de la construction n'empêche pas de se nouer des relations entre les divers membres, de surgir lentement et de se préciser certaines pensées : *passager céleste au milieu des enfants et des bonnes* rappelle sur terre à notre insu l'envol de l'imagination : *enfants* et *bonnes* est une première note discrète, puis l'idée se concrétise : *joueuse de volant* sur cette pelouse — *institutrice à plumet bleu* — et c'est enfin l'entrée en scène de Françoise, bien terrestre celle-là, avec son langage campagnard (on notera encore l'effet retardant et « estompant » du mot *hélas*) et *sans plumet bleu*. Envol dans les nues et chute sur la terre constituent les deux parties de cet arc linguistique. On pourrait nommer type en arc ce type de phrase.

Tous ces types différents (type à explosion, à superposition, en arc) ont un trait commun : l'extension de la période, dépassant de beaucoup la durée normale d'un souffle humain [3], fait apparaître la fin de la phrase comme une délivrance; ou plutôt, la fin longtemps attendue semble d'autant plus définitive [4]. C'est que chaque période est l'expression d'un événement ou d'une impression formant un tout : *le frapper au cœur* du passage sur Chopin révèle une sorte de finalité inhérente à la phrase et rendue encore plus nette et plus claire par la structure relativement simple de la « phrase à tiroirs ». La VOLONTÉ, absente partout ailleurs du monde de Proust, s'est entièrement concentrée sur la création artistique (Curtius) et se reflète dans la progression résolue des phrases vers leur fin, dans le scellement, le verrouillage de la phrase : souvent un *enfin* ou un *finalement* vient parfaire l'édifice, par exemple le *jetant enfin* de l'exemple précédent, ou encore celui-ci :

> I, 118 : Il passa contre nous... et nous fit du coin de son œil bleu un petit signe en quelque sorte intérieur aux paupières et qui... put passer parfaitement inaperçu de son interlocutrice; mais, cherchant à compenser par l'intensité du sentiment le champ un peu étroit où il en circonscrivait l'expression, dans ce coin d'azur qui nous était affecté, il fit pétiller tout l'entrain de la bonne grâce qui dépassa l'enjouement, frisa la malice; il subtilisa les finesses de l'amabilité jusqu'aux clignements de la connivence, aux demi-mots, aux sous-entendus, aux mystères de la compli-

> cité; et finalement exalta les assurances d'amitié jusqu'aux protestations de tendresse, jusqu'à la déclaration d'amour, illuminant alors pour nous seuls d'une langueur secrète et invisible à la châtelaine, une prunelle énamourée dans un visage de glace.

Le « héros » de cette pièce joue un double jeu : la révélation des sentiments qu'il cache prend la forme d'une apothéose : l'image finale, visible au spectateur seulement, et non au partenaire, est nimbée de gloire *(exalta, illuminant) :* puis *une prunelle énamourée dans un visage de glace* immortalise l'antinomie dans le jeu du « héros ». Mais ce médaillon a quelque chose de définitif, d'achevé, d'irrévocable, qui rappelle la fin des sonnets de Heredia. Une autre fois, la période s'achève sur une brusque exclamation :

> I, 130 : [quelques coquelicots, quelques bleuets sur le talus] rares encore, espacés comme les maisons isolées qui annoncent déjà l'approche d'un village, ils m'annonçaient l'immense étendue où déferlent les blés, où moutonnent les nuages, et la vue d'un seul coquelicot, hissant au bout de son cordage et faisant cingler au vent sa flamme rouge, au-dessus de sa bouée graisseuse et noire, me faisait battre le cœur comme au voyageur qui aperçoit sur une terre basse une première barque échouée que répare un calfat, et s'écrie, avant de l'avoir encore vue : « La Mer! »

Quel rapport y a-t-il entre les coquelicots d'une part, les bleuets et la mer de l'autre ? Même ces associations surprenantes (dans le cas présent, le raccord se trouve dans le champ de blé où poussent ces fleurs), Proust sait nous les faire accepter par une lente préparation : *l'immense étendue où* déferlent les blés prépare à l'atmosphère marine, et ainsi *hisser, cordage, cingler, bouée, barque, calfat* ne sont plus inattendus. Mais le point final est mis par l'exclamation : *La Mer !* — c'est aussi le but auquel aspire le personnage qui contemple ces fleurs champêtres. De même, aucune réplique n'est possible après un *c'est* de définition (définir signifie du reste « délimiter, clore ») :

> I, 97 : Un petit coup au carreau, comme si quelque chose l'avait heurté, suivi d'une ample chute légère comme des grains de sable qu'on eût laissés tomber d'une fenêtre au-dessus, puis la chute s'étendant, se réglant, adoptant un rythme, devenant fluide, sonore, musicale, innombrable, universelle : C'ÉTAIT LA PLUIE.
>
> I, 165 : Qu'on le [le clocher] vît à cinq heures, quand on allait chercher les lettres à la poste, à quelques maisons de soi, à gauche, surélevant brusquement d'une cime isolée la

ligne de faîte des toits; que si, au contraire, on voulait entrer demander des nouvelles de Mme Sazerat, on suivît des yeux cette ligne redevenue basse après la descente de son autre versant en sachant qu'il faudrait tourner à la deuxième rue après le clocher; soit qu'encore, poussant plus loin, si on allait à la gare, on le vît obliquement, montrant de profil des arêtes et des surfaces nouvelles comme un solide surpris à un moment inconnu de sa révolution; ou que, des bords de la Vivonne, l'abside musculeusement ramassée et remontée par la perspective semblât jaillir de l'effort que le clocher faisait pour lancer sa flèche au cœur du ciel : C'ÉTAIT toujours à lui qu'il fallait revenir, toujours lui qui dominait tout, sommant les maisons d'un pinacle inattendu, levé devant moi comme le doigt de Dieu dont le corps eût été caché dans la foule des humains sans que je le confondisse pour cela avec elle.

Nous ne savons pas ce qui doit nous inspirer le plus d'effroi, du *c'était toujours* conclusif ou du doigt de Dieu dressé vers le ciel. De telles périodes renferment toutes en elles-mêmes des germes parodiques. Bien qu'il raille, dans les lettres à la marquise de Cambremer, *la règle des trois adjectifs*, élégance de style surannée à son avis, Proust l'applique lui aussi pour équilibrer sa phrase : quiconque dit quelque chose deux fois trahit son manque d'assurance, qui dit quelque chose trois fois n'admet pas la contradiction. La triade, par son organisation symétrique autour d'un élément central, a quelque chose de définitif. On notera toutefois que ces trois adjectifs (ou plus généralement, trois déterminations) ne sont pas synonymes; ils sont au contraire empruntés à des domaines aussi éloignés que possible :

2, 47 : la petite phrase [musicale] venait d'apparaître, lointaine, gracieuse, protégée par le long déferlement du rideau transparent, incessant et sonore.

1, 24 : [je passe] à ce premier Swann, rempli de loisir, parfumé par l'odeur du grand marronnier, des paniers de framboises et d'un brin d'estragon [*ce qui laisse dans l'esprit du lecteur un sillage parfumé*].

Triades symétriques :

1, 18 : le grelot profus et criard qui arrosait, qui étourdissait au passage de son bruit FERRUGINEUX, INTARISSABLE et GLACÉ..., mais le double tintement TIMIDE, OVALE ET DORÉ de la clochette.

1, 63 : C'était le clocher de Saint-Hilaire qui donnait A TOUTES LES OCCUPATIONS, A TOUTES LES HEURES, A

TOUS LES POINTS DE VUE de la ville, LEUR FIGURE, LEUR COURONNEMENT, LEUR CONSÉCRATION.

Enfin, Proust termine parfois sur des membres de phrase dissymétriques, qui rappellent un peu les vers « boiteux », ou le vers court dans les vers libres :

> I, 63 : ma grand'mère trouvait au clocher de Saint-Hilaire cette absence de vulgarité ... qui lui faisait aimer et croire riches d'une influence bienfaisante, la nature, quand la main de l'homme ne l'avait pas, comme faisait le jardinier de ma grand'tante, rapetissée, ET LES ŒUVRES DE GÉNIE.
>
> I, 168 : je les [les clochers] vis timidement chercher leur chemin et, après quelques gauches trébuchements de leurs nobles silhouettes, se serrer les uns contre les autres, glisser l'un derrière l'autre, ne plus faire sur le ciel encore rose qu'une seule forme noire, charmante et résignée, ET S'EFFACER DANS LA NUIT.

L'effet commun de ces deux exemples réside dans ce sentiment du lecteur : « c'est bien fini! », mais dans le premier, le membre court à une résonance pathétique, dans le second la phrase s'estompe en même temps que les clochers.

Il y a toujours chez Proust un canevas de phrase, un harnais préexistant, mais qui se modèle ensuite sur le contenu à dépeindre et trouve toujours le moyen de le « rendre » exactement, en s'organisant, pour ainsi dire, en onomatopée syntaxique. C'est la phrase latine et française, élargie et assouplie par l'onomatopée impressionniste : (« je tourne la loi, donc je la respecte », telle est selon Thibaudet la règle du bon écrivain français). La phrase serrée dans un étau [5] reflète (on pourra parler de « phrase-image » comme on dit un « mot-image ») la complexité dans l'appréhension du monde. La phrase représente un inéluctable « mécanisme de pensée ». L'écrivain accorde un grand crédit à la mémoire, aussi construit-il des phrases qui exigent du lecteur un effort de mémoire; elles donnent une synthèse, dont le lecteur séparera les éléments par un lent travail d'analyse. C'est un mécanisme de langage qui requiert un cicerone (le spécialiste de stylistique) pour quiconque ne veut pas s'y égarer — un mécanisme de langage qui répond au mécanisme psychique auquel croit Proust (« il est inutile d'observer les mœurs puisqu'on peut les déduire des lois psychologiques »).

Crémieux va peut-être un peu trop loin quand il dit, p. 81, que Proust, par peur du poncif (même créé par lui) a construit *chaque* phrase sur un nouveau modèle : « Pour chaque phrase, il crée un modèle nouveau sur lequel il renonce à calquer une

seconde phrase. » Bien sûr, chaque phrase de Proust a son image spécifique; mais puisqu'on reconnaît au premier coup d'œil une phrase proustienne [6], il faut bien admettre qu'il existe, en dépit d'une infinité de nuances, un cliché de phrase typiquement proustien. L'infinité des variations est considérablement restreinte par « l'uniformité dans le monde », et surtout par la constance de la source même du langage, c'est-à-dire de l'homme.

II. ÉLÉMENTS RETARDANTS

Dans le rythme de la phrase proustienne, la progression vers la fin est entravée par divers éléments retardants, que le lecteur aura déjà remarqués, mais auxquels nous allons maintenant nous attacher spécialement. Et d'abord, les PARENTHÈSES [7]. Comme C. l'a déjà remarqué, le retranchement de ces membres de phrases serait néfaste à la tension produite par l'ensemble et réduirait la force percutante de la chute. On sent que Proust disjoint à dessein des éléments qui vont ensemble :

> 2, 59 : ces mots qu'elle lui disait et qu'il sentait (JUSTEMENT, PARCE QU'ELLE LA CACHAIT DERRIÈRE EUX TOUT EN LUI PARLANT) garder vaguement... l'empreinte... de cette réalité infiniment précieuse.

Mais les parenthèses méritent en elles-mêmes de retenir notre attention. Elles ne sont pas de simples tampons d'ouate destinés à capitonner la phrase; Proust met dans les parenthèses certains éléments narratifs déterminés : d'abord, comme on l'a vu dans l'exemple sur Gilberte, des faits extérieurs, d'une importance anodine à côté des vrais moteurs intérieurs du roman; de cette façon, tout ce qui, dans une action, n'est pas du domaine de l'âme, peut être réglé en passant; et lorsque les faits ainsi présentés comme anodins ne sont pas si anodins qu'il pourrait sembler, on obtient, par l'opposition entre la teneur et la forme, un effet saisissant :

> 1, 41 : elle [la grand'mère] était retournée elle-même à Jouy-le-Vicomte, chez le libraire pour que je ne risquasse pas de ne pas avoir mon cadeau (c'était un jour brûlant et elle était rentrée si souffrante que le médecin avait averti ma mère de ne pas la laisser se fatiguer ainsi) et elle s'était rabattue sur les quatre romans champêtres de George Sand.

Le malaise de la grand'mère, qui va au-delà de ses forces pour faire un cadeau à son petit-fils, est présenté comme une quantité négligeable, de la même façon qu'elle l'eût sans doute présenté elle-même.

Souvent aussi la parenthèse renferme une réflexion sans rapport direct avec le *strain of thought*, une impression qui s'offre au regard — comme l'image de Mme Sazerat avec ses petits fours dans la lumière du vitrail : de cette façon l'arrière-plan psychique de chaque pensée, de chaque impression, est éclairé en même temps que cette pensée, que cette impression; parfois, la parenthèse est un commentaire en marge du récit (p. ex. avant les paroles d'Odette, p. 400, ou avant son apparition p. 402). Tous ces cas présentent un trait commun : il s'agit d'un élément didactique et pédagogique secondaire, sans la moindre théâtralité. Les parenthèses sont les judas par lesquels le romancier regarde son action et ses lecteurs, leur fait des signes, des clins d'œil — et par où les lecteurs peuvent le regarder à leur tour. Souvent Proust suggère par de telles parenthèses des relations entre deux situations ou deux personnes très éloignées dans le roman, et nous distrait de la description du moment, dispersant à dessein l'attention du lecteur :

> 2, 65 : [Mme Verdurin parle de Swann qu'elle vient d'envoyer promener.] Et elle ajouta..., avec colère : — Non, mais voyez-vous, cette sale bête! employant sans s'en rendre compte, et peut-être en obéissant au même besoin obscur de se justifier — *comme Françoise à Combray quand le poulet ne voulait pas mourir* — les mots qu'arrachent les derniers sursauts d'un animal inoffensif qui agonise, au paysan qui est en train de l'écraser.

L'initiative sociale d'une femme du monde est ainsi comparée à l'exécution brutale d'un animal par une servante paysanne; ces deux épisodes ont en commun la brutalité envers un être innocent sur lequel on repousse hypocritement toute la faute. Dynamiquement associés par le biais de la parenthèse, ils ne prennent que l'un par l'autre toute leur signification. Le membre de phrase entre tirets forme le joint entre eux et les fait apparaître comme les variantes d'un unique motif poétique. Le roman proustien est ainsi semé d'indications, d'associations anticipantes ou rétrospectives, à la fois éléments retardants dans la phrase et CHEVILLES dans la composition, par exemple :

> 2, 76 : Il [Swann] la [Odette] voyait, mais n'osait pas rester de peur de l'irriter en ayant l'air d'épier les plaisirs qu'elle prenait avec d'autres et qui — tandis qu'il rentrait solitaire,

> qu'il allait se coucher anxieux COMME JE DEVAIS L'ÊTRE MOI-MÊME QUELQUES ANNÉES PLUS TARD LES SOIRS où il viendrait dîner à la maison, à Combray — lui semblaient illimités parce qu'il n'en avait pas vu la fin.

On sait que Swann n'est qu'une variante du Moi narrateur (1, 24 : *ce premier Swann dans lequel je retrouve les erreurs charmantes de ma jeunesse*) : *Un amour de Swann* n'est donc qu'un avant-goût des déceptions qui attendent le narrateur, quoique cette histoire soit présentée comme un épisode de beaucoup antérieur à l'action du roman lui-même. Plus tard, à l'inverse, un sentiment du narrateur fait resurgir de l'oubli un sentiment semblable autrefois éprouvé par Swann :

> 2, 174 : comme chacun a besoin de trouver des raisons à sa passion, jusqu'à être heureux de reconnaître dans l'être qu'il aime des qualités que la littérature ou la conversation lui ont appris être celles qui sont dignes d'exciter l'amour..., ces qualités fussent-elles les plus opposées à celles que cet amour eût recherchées tant qu'il était spontané — COMME SWANN AUTREFOIS LE CARACTÈRE ESTHÉTIQUE DE LA BEAUTÉ D'ODETTE, — moi qui avais d'abord aimé Gilberte, dès Combray, à cause de tout l'inconnu de sa vie..., je pensais maintenant... que de cette mienne vie trop connue, dédaignée, Gilberte pourrait devenir un jour l'humble servante...

L'événement étant ainsi mystérieusement soustrait à l'irréversibilité du temps, il se crée une atmosphère extratemporelle, qui doit pourtant être contrebalancée d'une façon ou d'une autre par le temps pratique et empirique, sans quoi le roman serait coupé de toute réalité extérieure. La parenthèse situe les éléments du récit dans le temps empirique, si souvent « aboli » dans le fil de la narration. (C., p. 38; toutefois, je ne partage pas entièrement l'avis de C. quand il écrit : « Tous les lecteurs auront remarqué que dans les romans de Proust, il n'y a jamais de dates ni d'indications précises de temps »; il me semble plutôt que les dates sont cachées, mais que le décompte du temps est exact.) Souvent le narrateur prend du recul par rapport à son récit, s'en détache et le juge; il crée par là l'arrière-plan invisible du Moi sage et serein, spectateur de la comédie insensée des passions.

Voici encore quelques exemples de ces notations et indications temporelles :

> 1, 18 : Le monde se bornait habituellement à M. Swann, qui... était à peu près la seule personne qui vînt chez nous

à Combray, quelquefois pour dîner en voisin (PLUS RAREMENT DEPUIS QU'IL AVAIT FAIT CE MAUVAIS MARIAGE, parce que mes parents ne voulaient pas recevoir sa femme)...

1, 180 : Je me suis souvent fait raconter bien des années plus tard, quand je commençai à m'intéresser à son caractère à cause des ressemblances qu'en de tout autres parties il offrait avec le mien, que quand il [Swann] écrivait à mon grand-père (QUI NE L'ÉTAIT PAS ENCORE car c'est vers l'époque de ma naissance que commença la grande liaison de Swann et elle interrompit longtemps ces pratiques), celui-ci, en reconnaissant sur l'enveloppe l'écriture de son ami, s'écriait...

2, 91 : Swann... coulait comme en or une Odette de bonté et de calme pour laquelle il fit plus tard (COMME ON LE VERRA DANS LA DEUXIÈME PARTIE DE CET OUVRAGE) des sacrifices.

La distance mise entre le narrateur et son récit donne à ce qu'il raconte plus de réalité, plus d'autonomie. Proust évoque des apparitions, des visions, mais il les veut éloignées du spectateur, il dépeint les faits comme un historien (non comme un annaliste), traitant d'événements reculés dans le passé; ainsi s'expliquent les indications infimes, d'apparence si anodine, et pourtant si importantes dans l'objectivation des faits racontés :

2, 50 : un accès d'une paresse d'esprit, qui était chez lui congénitale..., vint à ce moment éteindre toute lumière dans son intelligence, aussi brusquement que, PLUS TARD, quand on eut installé partout l'éclairage électrique, on put couper l'électricité dans une maison.

2, 75 : un restaurant... où maintenant il n'allait plus que pour une de ces raisons... qu'on appelle romanesques; c'est que ce restaurant (LEQUEL EXISTE ENCORE) portait le même nom que la rue habitée par Odette : *Lapérouse.*

Lequel existe encore remplit une double fonction : distanciation temporelle et intensification de la réalité [8]. Souvent la parenthèse renferme une critique des faits racontés : critique discrète, mais suffisante pour faire impression sur l'esprit du lecteur. Je reprends un passage de *Sodome et Gomorrhe* cité par Crémieux, p. 33 :

Il se passait entre Albertine et moi la chose suivante (j'entends la chose vue par moi, de mon côté du verre qui n'était nullement transparent et sans que je puisse savoir ce qu'il y avait de vrai de l'autre côté)...

La parenthèse scientifiquement prudente du narrateur, qui ne voudrait dire quoi que ce fût d'inexact, inquiète le lecteur;

celui-ci n'est pas sûr, désormais, de pouvoir connaître vraiment les rapports unissant deux personnes. C'est exactement ce que VEUT Proust. Après avoir décrit l'équipage de Mme Swann, ex-Odette de Crécy, il poursuit :

> 2, 183 : Ceux même qui ne la connaissaient pas étaient avertis par quelque chose de singulier et d'excessif — ou peut-être par une radiation télépathique comme celles qui déchaînaient les applaudissements dans la foule ignorante aux moments où la Berma était sublime, — que ce devait être quelque personne connue.

La comparaison avec l'actrice réhabilite légèrement la cocotte. C'est au lecteur de préciser dans sa pensée quel lien plus précis existe entre les deux personnes. La « critique » contenue dans la parenthèse ne représente pas toujours la pensée du narrateur; elle peut parfois être attribuée à l'un des personnages (importance du point d'exclamation) :

> 1, 68 : les pires [visiteurs] et dont elle [ma tante] s'était débarrassée les premiers, étaient ceux qui... professaient... la doctrine subversive qu'une petite promenade au soleil et un bon bifteck saignant (QUAND ELLE GARDAIT QUATORZE HEURES SUR L'ESTOMAC DEUX MÉCHANTES GORGÉES D'EAU DE VICHY!) lui feraient plus de bien que son lit et ses médecines.

Mais elle peut aussi, bien sûr, venir du narrateur (ou de Proust lui-même) :

> 1, 32 : l'article du code à cause duquel il était peu probable que... Françoise allât déranger maman en présence de M. Swann..., exprimait simplement le respect qu'elle professait non seulement pour les parents, — COMME POUR LES MORTS, LES PRÊTRES ET LES ROIS, — mais encore pour l'étranger.

L'évocation de la caste suprême d'un imaginaire Royaume, en parlant du code moral non écrit d'une bonne, dénote l'ironie souveraine d'un observateur critique dissimulé à l'arrière-plan. Proust aime placer dans ses parenthèses des comparaisons caricaturales :

> 1, 20 : ma grand'tante et mes grands-parents ne soupçonnèrent pas... que sous l'espèce d'incognito que lui faisait chez nous ce nom de Swann, ils hébergeaient — avec la parfaite INNOCENCE D'HONNÊTES HÔTELIERS QUI

> ONT CHEZ EUX, SANS LE SAVOIR, UN CÉLÈBRE BRIGAND, — un des membres les plus élégants du Jockey-Club.

Oui, Proust enfouit ce qu'il a de plus profond, sa propre sagesse, dans de tels recoins, comme pour inciter le lecteur à déterrer ces joyaux. Curtius cite quelque part les belles maximes rappelant La Rochefoucauld : *l'acte de possession physique — où d'ailleurs l'on ne possède rien* et *on n'aime plus personne dès qu'on aime ;* en se reportant au texte, on constate qu'elles sont situées dans des parenthèses :

> 2, 20 : la métaphore « faire catleya » devenue un simple vocable qu'ils employaient sans y penser quand ils voulaient signifier l'acte de la possession physique — OÙ D'AILLEURS L'ON NE POSSÈDE RIEN, — survécut dans leur langage, où elle le commémorait, à cet usage oublié.
>
> 2, 165 : Car, moi qui ne pensais plus qu'à ne jamais rester un jour sans voir Gilberte (au point qu'une fois ma grand'-mère n'étant pas rentrée pour l'heure du dîner, je ne pus m'empêcher de me dire tout de suite que si elle avait été écrasée par une voiture, je ne pourrais pas aller de quelque temps aux Champs-Élysées; ON N'AIME PLUS PERSONNE DÈS QU'ON AIME)...

Manifestement, ces jugements n'ont pas aux yeux de Proust une valeur propre, indépendante du cours des événements; ils en sont issus, ils en constituent pour ainsi dire le soubassement : la « critique de l'amour » (C.) accompagne en quelque sorte souterrainement le récit, qui n'en est pas encore au point où ces maximes pourront apparaître comme des résumés de la situation (mais qu'il est proche le moment où les maximes « affleureront »!). En même temps, Proust nous donne une image de la vie intérieure, où la chose la plus importante peut paraître secondaire.

Comme les maximes, les motifs ont d'abord chez Proust une existence souterraine, avant de « remonter en surface » : le dernier passage que j'ai cité contient pour la première fois le mot « aimer » dans l'évolution des rapports entre les deux enfants (le narrateur et Gilberte) et ce n'est pas par hasard qu'il se trouve dans la parenthèse. On peut évoquer sur ce point des thèmes musicaux, d'abord suggérés pianissimo dans l'accompagnement avant de se déployer triomphalement.

Ces mentions faites « en passant », c'est un nouvel aspect d'une même technique : rattacher allusivement les faits entre eux, pour restituer la complexité des relations inhérentes à la vie réelle.

1, 87 : [*à propos d'un ami de jeunesse du narrateur, un juif nommé Bloch*] : Mon grand-père... prétendait que chaque fois que je me liais avec un de mes camarades plus qu'avec les autres..., c'était toujours un juif, ce qui ne lui eût pas déplu en principe, — MÊME SON AMI SWANN ÉTAIT D'ORIGINE JUIVE — s'il n'avait trouvé que ce n'était pas d'habitude parmi les meilleurs que je choisissais.

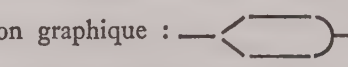
C'est donc à la page 87 du livre, et non par exemple à la page 19, lors de sa première apparition, que nous entendons parler — et encore, dans une remarque seulement — de ce fait tout de même assez important : l'origine juive de Swann; cette donnée première de son caractère n'est portée que « fortuitement » à la connaissance du lecteur. Cela fait partie de cette fine technique de préparation et d'exposition, qui rappelle les leitmotive wagnériens, comme Crémieux (p. 75) le montre à partir de quelques exemples bien choisis dans Proust. (Pierre-Quint donne lui aussi un exemple, p. 160 : « de même que c'est dans la coulisse que Swann s'est marié, c'est dans la coulisse qu'il meurt »). La parenthèse est l'équivalent linguistique de la coulisse.

On le voit, la ligne claire des périodes [9], qui traduit la rectitude, la marche en avant des idées, est adornée, croisée, minée de galeries transversales, de labyrinthes, réseau dense de motifs enchevêtrés, qui correspond à la diversité et à la complexité de la vie. Mais Proust lui-même tient fermement en main le fil d'Ariane dans ses phrases-labyrinthes (cf. la phrase de lui que cite Pierre-Quint, p. 132) [10].

Un autre élément retardant, qui étend la période, est la RAMIFICATION : dans son « étude de lilas » (p. 61 sq.), Curtius a déjà observé ce scindement perpétuel de la phrase (— ⟨ ⟩); nous avons trouvé un exemple semblable dans la phrase du « caoutchouc », au début de cette étude. Cette perpétuelle division cellulaire pourrait se prolonger à l'infini, si la volonté d'ordre et de forme de l'artiste n'y mettait un frein, en opposant à la division l'unification, la fusion. Naturellement, cette ramification, qui double la dimension de la période, est l'expression de la complexité de toute chose; mais même ici le principe d'ordre vient jouer : les deux « bras » sont le plus souvent des opposés polaires, pris comme exemples dans la multitude des possibles, se faisant mutuellement pendant : voiture à repeindre et actions, « représentants » des devoirs sociaux et des préoccupations d'affaires de la cocotte; morphinomane et tuberculeux, représentants de tous les malades.

2, 85 : Idée incomplète..., si on la jugeait du point de vue de Swann qui eût sans doute trouvé qu'il était incompris

> d'Odette, COMME UN MORPHINOMANE OU UN TUBERCULEUX, persuadés qu'ils ont été arrêtés, L'UN par un événement extérieur au moment où il allait se délivrer de son habitude invétérée, L'AUTRE par une indisposition accidentelle au moment où il allait enfin être rétabli, se sentant incompris du médecin qui n'attache pas la même importance qu'EUX à ces prétendues contingences...

Représentation graphique : 

> I, 160 : Si j'étais tombé gravement MALADE, si j'avais été CAPTURÉ par des brigands, persuadé que mon père avait trop d'intelligences avec les puissances suprêmes... pour que MA MALADIE OU MA CAPTIVITÉ pussent être autre chose que de vains simulacres sans danger pour moi, j'aurais attendu avec calme l'heure inévitable du retour à la bonne réalité, l'heure de LA DÉLIVRANCE OU DE LA GUÉRISON.

ou-ou, et plus encore *soit-soit*, ne renferment-ils pas l'idée d'une multitude d'exemples parmi lesquels on aurait pu choisir ? A côté des deux cas évoqués, on devine que le narrateur en a omis une foule d'autres. Souvent les cas représentatifs sont eux-mêmes un labyrinthe d'obscures intrigues et machinations, qui s'éclairent pour nous l'espace d'un instant, puis disparaissent, comme une bande cinématographique :

> I, 179 : [le baron de Charlus] qu'il [Swann] s'amusait à égayer par le récit des aventures piquantes qui lui arrivaient, SOIT QU'ayant rencontré en chemin de fer une femme qu'il avait ensuite ramenée chez lui il eût découvert qu'elle était la sœur d'un souverain entre les mains de qui se mêlaient en ce moment tous les fils de la politique européenne, au courant de laquelle, il se trouvait ainsi tenu d'une façon très agréable, SOIT QUE par le jeu complexe des circonstances, il dépendît du choix qu'allait faire le conclave, s'il pourrait ou non devenir l'amant d'une cuisinière.

La polarité est bien sûr atténuée par l'asymétrie (le second membre est à peine aussi long que la moitié du premier) ; asymétrie « nécessaire pour obtenir une structure esthétique organique, et non une géométrie mécanique » (C., p. 61 sq.), mais qui, même sous cette forme, n'est encore qu'une symétrie, une géométrie valorisée. Encore un exemple :

> 2, 172 : les pigeons dont les beaux corps... venaient se réfugier comme en des lieux d'asile, TEL sur le grand vase de pierre à qui son bec en y disparaissant faisait faire le geste et assignait la destination d'offrir en abondance les fruits

> ou les graines qu'il avait l'air d'y picorer, TEL AUTRE sur le front de la statue, qu'il semblait surmonter d'un de ces objets en émail desquels la polychromie varie dans certaines œuvres antiques la monotonie de la pierre, et d'un attribut, qui quand la déesse le porte lui vaut une épithète particulière, et en fait, comme pour une mortelle un prénom différent, une divinité nouvelle.

ou encore :

> 1, 31 : Quand nous dormons et qu'une rage de dents n'est encore perçue par nous que comme UNE JEUNE FILLE que NOUS NOUS EFFORÇONS DEUX CENTS FOIS DE SUITE DE TIRER DE L'EAU ou que comme UN VERS DE MOLIÈRE que nous nous répétons sans arrêter.

L'arbitraire de l'exemple est en contradiction avec le soin mis à élaborer les images : tout ce qu'il décrit, Proust le regarde avec amour et individuellement, mais il n'omet pas de nous rappeler combien l'objet individuel que nous contemplons est CONTINGENT — quoique CLAIREMENT DÉTERMINÉ — et comme puisé au hasard dans la corne d'abondance des êtres [11].

Naturellement, Proust ne se contente pas de dilemmes en ou bien... ou bien; il nous submerge de *disjonctions complexes :* plus elles contiennent de termes, mieux elles illustrent la variabilité du monde. Dans un cas comme :

> 2, 104 : [Mme de Franquetot a été quelque peu battue froid par les Guermantes] peut-être parce qu'elle était ennuyeuse, ou parce qu'elle était méchante, ou parce qu'elle était d'une branche inférieure, OU PEUT-ÊTRE SANS AUCUNE RAISON...

je verrais dans le dernier terme, plutôt qu'une simple caractérisation ironique de cette famille d'aristocrates (ce qu'il est aussi bien sûr!), une renonciation pour ainsi dire cosmique à expliquer les phénomènes complexes du psychisme : les *peut-être* ne pourraient-ils pas se continuer à l'infini [12] ?

Proust semble lui-même avoir recherché, par ses disjonctions, une sorte d'effet cinématographique : il dit explicitement en 1, 13 que les diverses images ne sont pas plus isolées par sa mémoire créatrice que les diverses attitudes d'un cheval au galop par le « cinétoscope »; et il poursuit :

> Mais j'avais revu tantôt l'une, tantôt l'autre, des chambres que j'avais habitées dans ma vie...; chambres d'hiver où...; où... et où...; — chambres d'été où..., où..., où...;

parfois la chambre Louis XVI...; parfois au contraire celle..., où...; — où...; — où...

Cette période, dont je ne reproduis ici que l'ossature, couvre une page entière. En définitive, l'effet de cette phrase tentaculaire soigneusement agencée est plus celui d'un kaléidoscope que d'un cinétoscope : une image suit l'autre, mais il n'y a pas passage de l'une à l'autre. Lorsque Proust parvient au mouvement continu de Bergson, ce n'est pas par ces accumulations d'images diverses, si nombreuses soient-elles : elles sont décrites trop minutieusement pour que le lecteur ne s'arrête pas sur chacune, l'isolant ainsi nécessairement de l'image voisine.

Comme chez Péguy, nous ne voyons que des segments, des ondes partielles du fleuve de la vie (Proust fait d'ailleurs la même chose avec ses héros : il ne les suit que dans quelques étapes, laissant dans l'ombre de larges fragments de leur biographie, Pierre-Quint, p. 160).

A côté des disjonctions, les DISTINCTIONS constituent aussi un de ces procédés stylistiques d'allongement de la phrase. Proust recherche la précision dans l'expression (C., p. 68), il veut « toucher juste », il n'a donc de cesse qu'il n'ait atteint la nuance exacte d'un bruit, d'une lumière, d'une sensation : et lorsque la nuance cherchée se trouve à mi-chemin entre deux nuances plus faciles à rendre, il n'y a d'autre moyen que de nommer les deux en soulignant la plus proche. C'est ainsi que j'interprète la tournure fréquente chez Proust « ce n'était pas *a* mais *b* », « c'était sinon *a* du moins *b* » par laquelle *a* ET *b* s'offrent à la vue du lecteur. Mais bien sûr, de telles distinctions ne sont pas simples, elles prennent du temps et de la place — elles retardent la progression du récit.

Souvent Proust s'étend avec prédilection sur la nuance la plus éloignée, pour mieux marquer la diversité des choses :

1, 18 : Les soirs où... nous entendions au bout du jardin non pas le grelot profus et criard qui arrosait, qui étourdissait au passage de son bruit ferrugineux, intarissable et glacé, toute personne de la maison qui le déclenchait en entrant « sans sonner », MAIS le double tintement timide, ovale et doré de la clochette pour les étrangers.

1, 172 : Tous ces souvenirs... ne formaient plus qu'une masse, mais non sans qu'on ne pût distinguer entre eux... SINON des fissures, des failles véritables, du moins ces veinures, ces bigarrures de coloration.

2, 88 : linceul de l'image fréquente duquel elle tirait une certaine satisfaction SINON de bien-être, au moins d'amour-propre.

2, 120 : Comme si les instrumentistes, BEAUCOUP MOINS

jouaient la petite phrase QU'ils n'exécutaient les rites exigés d'elle pour qu'elle apparût...

Cette distinction, qui rappelle les modèles de style d'un Tacite, mais aussi les nuances entre synonymes de l'époque précieuse, est du domaine de l'entendement — comme chez Péguy; elle est antilyrique, didactique, elle répond à une recherche scientifique plus que véritablement artistique. Nous rencontrerons encore souvent chez Proust une démarche scientifique, adaptée aux nécessités de l'art.

La distinction est faite pour prévenir une erreur possible; une erreur déjà commise est réparée par une CORRECTION A POSTERIORI. Ces « autocorrections » de l'écrivain, rayant pour ainsi dire le mot qu'il vient d'employer et en proposant un meilleur, allongent naturellement aussi la phrase :

2, 20 : et, bien plus tard quand l'arrangement (ou le simulacre rituel d'arrangement) des catleyas fut depuis longtemps tombé en désuétude...

Le plus souvent la correction est un renforcement : l'auteur reconnaît la faiblesse de sa première expression et en utilise une plus forte. C'est le procédé rhétorique de la gradation :

2, 49 : il... n'aurait pas été... très mécontent qu'on se la FIGURÂT tenant à lui, — qu'on les SENTÎT unis l'un à l'autre — par quelque chose d'aussi fort que le snobisme ou l'argent.

Ce cas est typique de Proust : voir et se figurer ne suffisent pas, puisqu'ils ne requièrent que la vue et l'esprit, cf. la période où est dépeinte l'apparition de Mme Swann :

2, 182 : je voyais — ou plutôt je sentais imprimer sa forme dans mon cœur par une nette et épuisante blessure.
1, 158 : Que de fois j'ai vu, j'ai désiré imiter... un rameur.
1, 166 : En constatant, en notant la forme de leur flèche...

Comme les déterminations de renforcement produisent un gonflement, une gradation, l'effet le plus clair de ces tournures correctives réside dans une représentation impressionniste du devenir : on sent pour ainsi dire le « retour » DEVENIR « présence » dans le passage suivant :

1,180 : [les mouches exécutent une « musique de chambre de l'été »] : elle [la musique] ne l' [l'été] évoque pas à la façon d'un air de musique humaine...; elle est unie à l'été

par un lien plus nécessaire : née des beaux jours, ne renaissant qu'avec eux, contenant un peu de leur essence, elle n'en réveille pas seulement l'image dans notre mémoire, elle en certifie le RETOUR, LA PRÉSENCE EFFECTIVE, AMBIANTE, IMMÉDIATEMENT ACCESSIBLE.

Cette *essence* est LÀ, AUTOUR DE NOUS, POUR NOUS.

Les corrections sont un élément de style impressionniste : elles constituent les outils linguistiques adéquats pour l'exposition progressive d'une image ou d'une impression. C'est exactement le cas pour l'*anaphore* : sur une sorte de rail linguistique une fois posé, une idée non encore consistante peut s'engager à plusieurs reprises. L'anaphore est une autocorrection harmonisée avec la syntaxe environnante :

1, 18 : le grelot profus et criard QUI ARROSAIT, QUI ÉTOURDISSAIT au passage de son bruit.

1, 27 : il fallait QUE JE LE [le baiser] PRISSE, QUE JE LE DÉROBASSE brusquement, publiquement.

Chaque page de Proust contient de ces reprises anaphoriques d'un schéma syntaxique déjà utilisé dans la phrase, qui chez d'autres ne constitueraient qu'un allongement de la phrase à peu de frais, connu depuis longtemps des orateurs en mal de matière pour remplir les moules de leurs phrases.

2, 57 : il en arrivait à regretter chaque plaisir qu'il goûtait près d'elle, chaque caresse inventée et dont il avait eu l'imprudence de lui signaler la douceur, chaque grâce qu'il lui découvrait.

2, 119 : comme maintenant le charme d'Odette lui était peu de chose auprès de CETTE formidable terreur qui le prolongeait comme un trouble halo, CETTE immense angoisse DE NE PAS savoir à tous moments ce qu'elle avait fait, DE NE PAS la posséder partout et toujours!

On sait comment Péguy, usant et abusant de ce procédé, a fini par le tuer. Proust introduit aussi parfois l'anaphore dans les mots eux-mêmes, en les faisant débuter par des syllabes identiques :

2, 174 : Gilberte pourrait devenir un jour l'humble servante, la COMMODE et CONFOTRABLE COLLABORATRICE, qui... COLLATIONNERAIT pour moi des brochures.

Ce départ sans cesse répété de l'anaphore, joint aux corrections et aux distinctions, met un martèlement nerveux dans ce style, dont nous connaissons les exagérations par Péguy.

Charles du Bos est d'accord avec Curtius (p. 73) : « Mais cette accumulation ne résulte pas d'un tâtonnement, d'une expérimentation (comme par exemple chez Péguy); elle est au contraire l'expression nécessaire de la réalité complexe que Proust veut fixer. » Pour ma part, j'irais plus loin : ce tâtonnement inquiet des phrases a pour but de compléter par le RYTHME DE LA PHRASE les analyses détaillées, impressionnistes, dans lesquelles se complaît Proust. Le rythme, autant que l'analyse, dépeint la naissance dans l'âme d'une impression de réalité, le « devenir-réel », souvent si difficile à atteindre : aucune famille de mots n'est sans doute plus fréquemment représentée dans Proust, ni plus chargée de l'idéal de l'auteur que RÉEL, RÉALITÉ, RÉALISER : on perçoit dans le passage que voici la poursuite désespérée de la réalité :

> 2, 59 : elle parlait; il ne l'interrompait pas, il recueillait avec une piété avide et douloureuse ces mots qu'elle lui disait et qu'il sentait... garder vaguement, comme le voile sacré, l'empreinte, dessiner l'incertain modelé, de cette réalité infiniment précieuse et hélas introuvable : — ce qu'elle faisait tantôt à trois heures, quand il était venu, — de laquelle il ne posséderait jamais que ces mensonges, illisibles et divins vestiges, et qui n'existait plus que dans le souvenir receleur de cet être qui la contemplait sans savoir l'apprécier, mais ne la lui livrerait pas.

Ou bien, un message n'acquiert de la réalité qu'après sa transmission par la poste :

> 2, 168 : Mais dans l'adresse de pneumatique, — qui hier encore n'était rien, n'était qu'un petit bleu que j'avais écrit..., — j'eus peine à reconnaître les lignes vaines et solitaires de mon écriture sous les cercles imprimés qu'y avait apposés la poste, sous les inscriptions qu'y avaient ajoutées au crayon un des facteurs, signes de RÉALISATION EFFECTIVE, cachets du monde extérieur, violettes ceintures symboliques de la vie, qui pour la première fois venaient épouser, maintenir, relever, réjouir mon rêve.

Dans ces répétitions, ces recommencements, ces gradations, ne sent-on pas quelque chose comme l'obscur besoin qu'a toute créature (et l'artiste Proust) de créer et de bâtir de la réalité, quelque chose comme un effort en direction de l'être, la recherche passionnée de la vraie vie? Proust lui-même a si souvent dépeint cet état d'incertitude tâtonnante :

> 1, 46': [trouver la vérité!] : Grave incertitude, toutes les fois que l'esprit se sent dépassé par lui-même; quand lui, le

> chercheur, est tout ensemble le pays obscur où il doit chercher et où tout son bagage ne lui sera de rien. Chercher ? pas seulement : créer. Il est en face de quelque chose qui n'est pas encore, et que seul il peut RÉALISER, puis faire entrer dans sa lumière.
>
> I, 48 : Mais, quand d'un passé ancien rien ne subsiste, après la mort des êtres, après la destruction des choses, seules, plus frêles mais plus vivaces, plus immatérielles, plus persistantes, plus fidèles, l'odeur et la saveur restent encore longtemps, comme des âmes, à se rappeler, à attendre, à espérer, sur la ruine de tout le reste, à porter sans fléchir, sur leur gouttelette presque impalpable, l'édifice immense du souvenir.

Sent-on l'angoisse de l'âme qui, frustrée de la réalité, s'agrippe en tremblant à des sensations fugitives d'odeur et de saveur ?

Et même les objets vus par Proust sont marqués par cette tension, comme les pierres, dans la description du balcon analysée par C. : « je ne voyais pas une couleur moins terne, mais je sentais COMME UN EFFORT vers une couleur moins terne, la pulsation d'un rayon HÉSITANT qui voudrait libérer sa lumière ». Les périodes de Proust reflètent en quelque sorte deux attitudes SIMULTANÉES de son esprit : la structure claire de la période témoigne d'une supériorité sereine, la SÉRÉNITÉ DU SAGE qui voit le monde de haut; le morcellement des parties de la phrase a quelque chose de la FIÈVRE de l'homme qui CHERCHE à tâtons la réalité, la « vue » (à la RECHERCHE... DU CÔTÉ DE chez Swann, DU CÔTÉ de Guermantes, etc.). Par ses phrases, Proust se situe TOUT ENSEMBLE au-delà de ce monde et en lui. Ces deux visages se retrouvent sur un autre plan : c'est l'EFFORT de PRÉCISION qui produit cette impression inquiète, c'est la recherche de la clarté qui amène cette diversité dans l'expression; la passion de l'artiste s'est donné pour but une œuvre limpide à l'entendement. Le tourment et le détachement sont également présents dans ces phrases où l'ordre intellectuel n'empêche pas la lutte pathétique [13].

Curtius (p. 69 sq.) a donné suffisamment d'exemples où Proust met en lumière toutes les composantes d'un phénomène, si disparates soient-elles, et qui donnent cette vision kaléidoscopique de l'organisation du monde. En voici un :

> un ton traînard et nasal, dans la composition duquel entraient peut-être des hérédités provinciales, une affectation juvénile de flegme britannique, les leçons d'une institutrice étrangère, et une hypertrophie congestive de la muqueuse du nez.

Le désordre est présenté — ô méandres de l'esprit français! — selon un principe d'ordre bien défini : la tripartition [14]. Le désordre se hausse au rang de l'humour, et semble nous dire : « j'ai de l'esprit ». Il est certain que dans ce jargon de chimiste (« composition ») appliqué au psychisme, et qui ne répugne pas à « l'humour du trivial » (C.), nous trouvons une survivance des habitudes stylistiques de l'époque positiviste (celle d'un Huysmans par exemple), d'un temps où Taine pouvait écrire la phrase fameuse : « Le vice et la vertu sont des produits comme le vitriol et le sucre »; toutefois, on ne doit pas négliger l'effet explosif — encore lui — du dernier terme de l'énumération (« une hypertrophie ») qui jette une lumière ironique sur toute la phrase qui précède. Voici d'autres exemples :

> 1, 24 : Ma grand'mère était revenue de sa visite [chez les Villeparisis] enthousiasmée PAR LA MAISON qui donnait sur des jardins et où Mme de Villeparisis lui conseillait de louer, et aussi PAR UN GILETIER ET SA FILLE, qui avaient leur boutique dans la cour et chez qui elle était entrée demander qu'on fît un point à sa jupe qu'elle avait déchirée dans l'escalier. [*La grand'mère semble avoir été ravie par toutes les choses possibles, sauf par la famille Villeparisis à qui elle rendait visite !*]
>
> 1, 13 : chambres d'hiver où quand on est couché, on se blottit la tête dans un nid qu'on se tresse avec les choses les plus disparates : un coin de l'oreiller, le haut des couvertures, un bout de châle, le bord du lit et un NUMÉRO DES DÉBATS ROSES, qu'on finit par cimenter ensemble selon la technique des oiseaux en s'y appuyant indéfiniment.

Je retrouve ici la juxtaposition « abrupte » d'objets sans rapports des tableaux expressionnistes.

> 1, 69 : au fond permanent d'œufs, de côtelettes..., Françoise ajoutait — selon les travaux des champs et des vergers, le fruit de la marée, les hasards du commerce, les politesses des voisins et son propre génie, et si bien que notre menu, comme les quatre-feuilles qu'on sculptait au XIII^e^ siècle au portail des cathédrales, reflétait un peu le rythme des saisons et les épisodes de la vie —...

Ce que ce passage veut montrer au lecteur, c'est peut-être précisément la séparation entre le physique et le psychique, le naturel et l'humain; cette réunion d'ingrédients sans véritable liaison chimique ne crée aucune liaison organique entre les domaines de la nature et de l'homme. Peut-être un lecteur allemand, par exemple, attendrait-il une transition harmonieuse

de l'un dans l'autre, un effacement des frontières [15]. Je vois pour ma part dans ces énumérations disparates une douloureuse ironie profondément enracinée au cœur de Proust, une capitulation devant l'incohérence, l'immuable individualité qui règne dans le monde — comme dans ces tableaux expressionnistes où l'on voit des arbres, des maisons, des hommes, qui semblent « dressés là » on ne sait comment.

L'étude exacte de toutes les composantes, « chimiques » ou autres, d'un phénomène parfois même accessoire, amène naturellement un élargissement de la période.

III. MOYENS DE LIAISON

Avec un type de phrase dépassant ainsi toute mesure normale, il faut bien que Proust dispose aussi de moyens linguistiques pour soutenir la période, la cimenter, l'empêcher de s'effriter.

Le premier de ces moyens est l'ANTICIPATION DE L'ACCORD GRAMMATICAL : un adjectif, un participe ou un pronom se rapporte en genre et en nombre à un substantif qui ne vient qu'après. C'est là une nécessité de la forme synthétique de la phrase (le latin la connaît aussi : AEQUAM *memento rebus in arduis servare mentem*) : le mot accordé fait l'effet d'une sorte d'avant-garde, annonciatrice du mot principal. Ainsi Proust peut assurer la cohésion de ses périodes en plaçant d'abord ces avant-coureurs, qui préparent solennellement l'arrivée du vrai héros de la phrase. Nous avons déjà rencontré, dans l'épisode sur l'apparition de Mme Swann, un tel participe préparatoire *(emportée par le vol des chevaux)* annoncer l'*incomparable victoria* de la cocotte. Une entrée en scène organisée avec un tel « faste » et annoncée par un éclaireur prend tout naturellement l'allure d'un triomphe :

> 1, 69/70 : Françoise ajoutait [à son menu] : une barbue..., une dinde... Quand tout cela était fini, COMPOSÉE expressément pour nous, mais DÉDIÉE plus spécialement à mon père qui était amateur, UNE CRÈME au chocolat, inspiration, attention personnelle de Françoise, nous était offerte, fugitive et légère comme une œuvre de circonstance.
>
> 2, 141 : Et sous tous les souvenirs les plus doux de Swann... il sentait (*dissimulée* à la faveur de cet excédent de temps qui dans les journées les plus détaillées laisse encore du jeu, de la place, et peut servir de cachette à certaines actions), il sentait S'INSINUER LA PRÉSENCE possible et souterraine de mensonges.

La présence possible, puissance presque mythique, est précédée de signes avant-coureurs qui l'annoncent et la masquent : *dissimulée*.

Il semble que Proust ait recherché ces ponts jetés d'un bout à l'autre de la phrase, comme dans notre exemple latin; en inversant le verbe et le sujet, il diffère encore plus le nom auquel l'adjectif se rapporte :

> 1, 18 : et sur lesquelles [joues], AMENÉ là par le froid ou quelque triste pensée, était toujours en train de sécher UN PLEUR involontaire.
>
> 2, 52 : un parc... où, quand il dînait, ENLACÉES par son jardinier, couraient autour de la table LES GROSEILLES ET LES ROSES.
>
> 1, 64 : Je n'oublierai jamais... deux charmants hôtels du XVIII[e] siècle, qui me sont... chers et vénérables et entre lesquels, quand on LA regarde du beau jardin qui descend des perrons vers la rivière, la FLÈCHE gothique d'une église qu'ils cachent s'élance, ayant l'air de... surmonter leurs façades, mais d'une manière si différente..., qu'on voit bien qu'elle n'en fait pas plus partie que de deux beaux galets unis, entre lesquels ELLE est prise sur la plage, la flèche purpurine et crénelée de quelque coquillage.
>
> 1, 109 : — comme le désir de LA remplacer par des pommes de terre béchamel finissait au bout de quelque temps par naître du plaisir même que lui [à la tante] causait le retour quotidien de la PURÉE dont elle ne se « fatiguait » pas.

Un encadrement analogue de la phrase, un rivetage à ses extrémités, et en même temps un pont entre les parties ainsi reliées, peuvent être obtenus par le RELATIF *dont*, lorsque le mot dont il est complément ne vient qu'en dernière position dans la relative — encore un procédé tendant à donner une armature à la phrase :

> 2, 68 : pas encore dégrisé de sa douleur et de la verve d'insincérité DONT les intonations menteuses, la sonorité artificielle de sa propre voix lui versaient d'instant en instant plus abondamment l'IVRESSE.
>
> 2, 158 : l'irrésistible verdure DONT la puissance abortive du froid contrariait mais ne parvenait pas à refréner LA PROGRESSIVE POUSSÉE.

Proust aime représenter deux événements qui se suivent sous la forme d'une PHRASE CONSÉCUTIVE : au lieu de « *a* se produisit » et « *b* arriva », il écrit : « *a* se produisit dans une mesure telle que *b* arriva ». Les rapports entre les événements sont ainsi resserrés, et la période allongée. Proust ne dira donc

pas : « Françoise avait des ruses impitoyables contre les autres domestiques. C'est ainsi qu'elle faisait des asperges uniquement pour incommoder par leur odeur la fille de cuisine, enceinte. » Il écrira plutôt :

> 1, 117 : Françoise trouvait pour servir sa volonté permanente de rendre la maison intenable à tout domestique, DES RUSES SI SAVANTES ET SI IMPITOYABLES QUE, bien des années plus tard, NOUS APPRÎMES que si cet été-là nous avions mangé presque tous les jours des asperges, c'était parce que leur odeur donnait à la pauvre fille de cuisine chargée de les éplucher des crises d'asthme.

La corrélation *si... que* soude les deux idées et les deux phrases. Le *si* renferme le plus souvent un excès, que l'ironiste Proust fait légèrement ressortir, montrant au lecteur la folie de l'action, cependant que ses personnages restent pleinement convaincus de la justesse de leur comportement; dans tous les exemples qui suivent, les personnages sont victimes d'une illusion ou se mentent à eux-mêmes :

> 1, 175 : [Une cocotte et une femme de condition modeste] personnes ignorantes du monde et à la naïveté de qui il avait été SI facile de faire accroire que la princesse de Sagan et la duchesse de Guermantes étaient obligées de payer des malheureux pour avoir du monde à leurs dîners, QUE si on leur avait offert de les faire inviter chez ces deux grandes dames, l'ancienne concierge et la cocotte eussent dédaigneusement refusé.
>
> 2, 9 : Ce thé en effet avait paru à Swann quelque chose de précieux comme à elle-même et L'AMOUR A TELLEMENT BESOIN DE SE TROUVER UNE JUSTIFICATION, une garantie de durée, dans des plaisirs qui au contraire sans lui n'en seraient pas et finissent avec lui, QUE quand il l'avait quittée à sept heures pour rentrer chez lui s'habiller, pendant tout le trajet qu'il fit dans son coupé, ne pouvant contenir la joie que cet après-midi lui avait causée, il se répétait : « Ce serait bien agréable d'avoir ainsi une petite personne chez qui on pourrait trouver cette chose si rare, du bon thé.»
>
> 2, 25 : il opposait celui [le caractère] d'Odette, bonne, naïve, éprise d'idéal, presque SI INCAPABLE DE NE PAS DIRE LA VÉRITÉ, QUE, l'ayant un jour priée, pour pouvoir dîner seul avec elle, d'écrire aux Verdurin qu'elle était souffrante, le lendemain, il l'avait vue, devant Mme Verdurin qui lui demandait si elle allait mieux, rougir, balbutier...
>
> 2, 58 : elle [Odette] lui [Forcheville] avait jeté un regard de complicité dans le mal, qui voulait SI BIEN DIRE : « voilà une exécution... », QUE Forcheville, quand ses yeux rencon-

trèrent ce regard..., sourit et répondit : Il n'avait qu'à être aimable...

2, 107 : elle murmura : « c'est toujours charmant », avec un double *ch* au commencement du mot qui était une marque de délicatesse et dont elle sentait ses lèvres SI ROMANESQUEMENT froissées comme une belle fleur, QU'elle harmonisa instinctivement son regard avec elles en lui donnant à ce moment-là une sorte de sentimentalité et de vague.

Quelle grâce caricaturale dans les lèvres « si romanesquement » froissées en prononçant le *š*, que cet excès doit être équilibré, nivelé par un alanguissement équivalent du regard! La « conséquence » est le plus souvent quelque chose de chronologiquement ultérieur : Proust peut rattacher par *si* un fait B à un fait antérieur A. Or, la succession chronologique est pour Proust, qui attache tant de valeur à la « durée réelle », d'une importance capitale : Crémieux a déjà relevé (p. 87) la notation précise, on pourrait presque dire pédante, de la perspective temporelle dans les faits psychiques par *dès, avant, encore, déjà.*

Proust annonce souvent par un DÉMONSTRATIF un phénomène non encore mentionné; un tel *ce* antéposé fait appel à l'imagination du lecteur. Naturellement, Proust y trouve, parce qu'il entraîne une ou plusieurs relatives de détermination, un procédé idéal pour relier les principales et les subordonnées :

2, 33 : Eh bien! ajoutait-il avec CETTE légère émotion QU'on éprouve quand même sans bien s'en rendre compte, on dit une chose non parce qu'elle est vraie, mais parce qu'on a plaisir à la dire et qu'on l'écoute dans sa propre voix comme si elle venait d'ailleurs que de nous-mêmes.

2, 35 : il avait CETTE curiosité, CETTE superstition de la vie, QUI unie à un certain scepticisme relatif à l'objet de leurs études, donne dans n'importe quelle profession, à certains hommes intelligents..., la réputation d'esprits larges, brillants et même supérieurs.

2, 64 : Mme Verdurin... prit CETTE expression OÙ le désir de faire taire celui qui parle et de garder un air innocent aux yeux de celui qui entend, se neutralise en une nullité intense du regard, OÙ l'immobile signe d'intelligence du complice se dissimule sous les sourires de l'ingénu ET QUI ENFIN, commune à tous ceux qui s'aperçoivent d'une gaffe, la révèle instantanément, sinon à ceux qui la font, du moins à celui qui en est l'objet.

Le démonstratif fait en quelque sorte le tour du phénomène, en le transcrivant exactement : *cette expression* 1. *où...* 2. *où...*, 3. *et qui enfin.* Curtius écrit p. 66 : « Il [Proust] aime à définir des nuances psychiques difficilement saisissables par un système

de coordonnées de réminiscences artistiques. » Et pour illustrer ce point de son développement, il prend justement un exemple où nous retrouvons ce démonstratif antéposé :

> 1, 165 : CETTE sorte de tendresse, de sérieuse douceur dans la pompe et dans la joie qui caractérisent certaines pages de Lohengrin, certaines peintures de Carpaccio, et qui font comprendre que Baudelaire ait pu appliquer au son de la trompette l'épithète de délicieux.

Le démonstratif mène à une objectivation de l'idée — c'est une expression de précision, presque mathématique, qui ne tolère qu'UNE valeur et la fixe avec exactitude. CE est en outre tourné vers l'avant, ouvert sur la suite, comme le rythme même de la phrase. Et c'est pour cela qu'il constitue un moyen de liaison approprié.

Proust se sert naturellement des constructions élégantes que s'est données le français moderne, LES TOURNURES PARTICIPIALES ET RELATIVES, pour abréger et condenser ses phrases :

> 2, 50 : cette notion d'entretenir [Odette] pouvait être extraite d'éléments... appartenant au fond quotidien et privé de sa [Swann] vie, tels que ce billet de mille francs, domestique et familier, DÉCHIRÉ ET RECOLLÉ, QUE son valet de chambre, après lui avoir payé les comptes du mois et le terme, AVAIT SERRÉ dans le tiroir du vieux bureau...

Ce billet de mille francs que Swann dépense pour Odette n'a rien d'extraordinaire pour le héros proustien, qui est évidemment riche, et n'en attache que plus d'attention à sa vie intérieure : quelle charmante futilité s'attache à ce billet du fait de sa place dans la subordonnée, et par la tournure participiale et relative! Souvent les participes et les relatives, ou plusieurs relatives commençant différemment se présentent parallèlement, avec cette asymétrie qui traduit l'irrationalité de la vie et que nous avons déjà relevée; Proust y préfère la forme *lequel*, plus savante, spécifique de la langue écrite, presque scientifique :

> 1, 18 : ... aux joues brunes et sillonnées, DEVENUES au retour de l'âge presque mauves comme les labours à l'automne, BARRÉES, si elle sortait, par une voilette à demi relevée, ET SUR LESQUELLES... était toujours en train de sécher un pleur involontaire.
>
> 1, 108 : des aboiements COMME IL M'ARRIVE encore quelquefois D'EN ENTENDRE le soir, ET ENTRE LESQUELS dut venir... se réfugier le boulevard de la gare.

I, 109 : la journée du samedi QUI commençait une heure plus tôt, ET OÙ elle était privée de Françoise.

I, 110 : la maison était la proie d'un incendie OÙ nous avions déjà tous péri ET QUI n'allait plus bientôt laisser subsister une seule pierre des murs, mais AUQUEL elle aurait eu tout le temps d'échapper sans se presser.

I, 110 : Comme n'était jamais survenu aucun événement de ce genre, DONT elle méditait certainement la réussite... (ET QUI l'eût désespérée au premier commencement de réalisation...)

Dans le dernier exemple, nous avons non une véritable asymétrie, mais une disposition en plans différents (*et qui* est une glose a posteriori).

« Les *qui*, les *que* enchevêtrés », la « bête noire » de Flaubert, sont au contraire préférés par Proust au participe présent — il restaure ainsi la tradition du XVII^e^ siècle. Thibaudet, dans *Flaubert* p. 274, dit de l'usage littéraire actuel : « Une évolution irrésistible exclut du style écrit les répétitions excessives du pronom relatif, comme une évolution du langage exclut de la parole l'imparfait du subjonctif, laissé aux institutrices, et le passé défini, cantonné chez les méridionaux. » Thérive, au contraire (*Le Français langue morte?* p. 110), voit dans les « chats à neuf *que* » de Brunetière et de Proust la tendance du français à une construction claire, visible. Boulanger-Thérive, dans *Les soirées du grammaire-club*, énoncent deux règles fondamentales de la syntaxe française : « 1. la proposition relative est... plus légère et mieux articulée que la proposition dite participiale; 2. tout participe présent en apposition à un substantif qui ne joue point le rôle de sujet sera réputé lourd et incorrect. »

Crémieux (p. 93) considère « l'abus de *lequel, duquel, de laquelle*, au lieu de *qui*, de *dont* » comme l'une des « fautes de français » qu'il dit si nombreuses chez Proust. C'est hélas le destin de tout novateur de la langue française : on l'accuse de mal maîtriser sa langue (qu'on pense aux prétendues bourdes de Balzac, de Flaubert). Un Français aime mieux supposer que l'écrivain « ne sait pas écrire » que d'admettre qu'il a VOULU écrire ainsi (en Allemagne c'est l'inverse!). Ce *lequel*, donc, me semble tout à fait caractéristique de Proust : on sait que cette forme introduit une proposition relative autonome, détachée du contexte; elle est donc particulièrement propre à marquer une « vallée adjacente à une idée principale », comme Crémieux dit si joliment ailleurs. De plus, l'aspect scientifique et livresque de *lequel* s'accorde bien au style de Proust (même Flaubert, qui hait le *qui*, a volontiers recours à la forme plus lourde *lequel*, pour dépeindre il est vrai le ridicule; cf. Thibaudet, p. 275).

Le MODE DE LA SUBORDINATION, quelques restrictions que le français ait apportées par rapport au latin, est le *subjonctif*. Rien d'étonnant que Proust, soucieux de dépendances grammaticales, ait fait un usage si fréquent (à côté du conditionnel j'*eusse aimé* au lieu de j'aurais aimé) de ce subjonctif condamné à mort dans la langue usuelle, et spécialement de l'imparfait du subjonctif, qui ne prolonge son existence que dans le français littéraire, dans le « français langue morte » [16]. Et cela est parfaitement conforme au ton scientifique de l'analyse proustienne et au caractère archaïsant de la langue d'un auteur qui voit dans l'exhumation du PASSÉ le but de sa création (Gide a écrit récemment : « le subjonctif, si élégant qu'il soit, qu'il puisse être, est appelé à disparaître de notre langue »). Mais, surtout, il me semble que le subjonctif transpose dans les phrases proustiennes la vie de l'âme humaine, avec sa finalité, sa crainte, ses doutes, son désir de donner, et que la lumière ainsi jetée sur la subjectivité de ces émotions souligne l'objectivité de l'auteur, son dégagement de toutes ces fictions, de toutes ces illusions [17] :

> I, 203 : Swann s'apercevait qu'il était bientôt l'heure qu'Odette rentrât.

Derrière le ton narratif détaché de l'auteur *(s'apercevait)*, on perçoit l'impatience de Swann : Qu'elle rentrât! Ce souhait n'est pas exprimé en style direct, il n'est pas non plus exposé objectivement, qu'*Odette devait rentrer ;* il ne peut que réchauffer la phrase de son feu secret. Mais on sent en même temps dans cette forme hautement littéraire [18] et de résonance souvent parodique en elle-même, quelque chose comme la discrète ironie de l'auteur, plus sage que ses personnages aveuglés par la passion.

> I, 84 : je trouve des plaisirs d'un autre genre, celui d'... et, quand une heure sonnait au clocher de Saint-Hilaire, de voir tomber morceau par morceau ce qui de l'après-midi était déjà consommé, jusqu'à ce que j'*entendisse* le dernier coup qui...

On sent que *j'entendisse* est intégré, joie souhaitée, dans les sentiments du Moi narrateur.

> I, 10 : j'avais... retrouvé telle de mes terreurs enfantines comme celle que mon grand-oncle me TIRÂT par mes boucles et qu'avait dissipée le jour... où on les avait coupées.
> I, 109 : elle [la tante] en [du samedi] attendait pourtant le retour avec impatience depuis le commencement de la semaine, comme contenant toute la nouveauté et la distrac-

tion que FÛT encore capable de supporter son corps affaibli et maniaque.

2, 179 : il m'a dit que tu jouais avec sa fille, ajouta ma mère, m'émerveillant du prodige que J'EXISTASSE dans l'esprit de Swann.

Vossler a établi que la multiplication des subjonctifs après les verbes de sentiment en français coïncide dans le temps avec le *Traité des passions de l'âme*, de Descartes; — à notre tour, nous pouvons montrer *de visu*, sur l'exemple d'un contemporain, que la nouvelle introspection introduite en France par Proust, cette recherche du psychisme dans tous les mouvements humains d'apparence indifférente, entraîne une recrudescence ou une réhabilitation de ce subjonctif affectif [19]. Mais ce transfert de vie psychique dans la phrase entraîne à son tour un rivetage plus serré de la principale et de la subordonnée. La subordination peut aussi être soulignée par l'identité du mode, par exemple dans les conditionnelles irréelles de cet extrait de *A l'ombre...*, cité par Crémieux comme une imitation du « conditionnel rêveur » de Flaubert :

> Et un mois où elle *serait* restée seule sans ses parents dans son château romanesque, peut-être aurions-nous pu nous promener seuls le soir tous deux dans le crépuscule, où LUIRAIENT plus doucement... les fleurs roses des bruyères.

Les conditionnels soulignent le rêve romanesque, et même ils le parodient, dénoncent son inanité.

D'une façon générale, Proust aime les subordonnées, parce que — et ceci n'est pas un simple jeu de mots — elles illustrent, reproduisent en quelque sorte dans l'architecture acoustique la subordination des hommes au hasard, des individus au tout, etc. Tout lecteur sera frappé par la fréquence, dans l'œuvre de Proust, DES PROPOSITIONS SUBORDONNÉES AU SECOND DEGRÉ, c'est-à-dire des subordonnées dépendant d'une proposition elle-même subordonnée. Le plus souvent elles sont étroitement rivées, emboîtées, encastrées dans les subordonnées de premier degré. En particulier les relatives encastrées :

1, 102 : Il n'y avait pas dans les environs de Combray de ferme si conséquente QUE Françoise ne SUPPOSÂT QU'Eulalie eût pu facilement l'acheter.

1, 111 : d'un seul mot qui faisait pâlir Françoise et QUE ma tante SEMBLAIT TROUVER, à enfoncer au cœur de la malheureuse, UN DIVERTISSEMENT CRUEL...

syntaxe d'allure foncièrement latine; il semble bien que les constructions infinitives du latin (y compris la proposition infinitive) aient servi de modèles — il se pourrait que Proust préfère l'archaïsme et, par là même, le « classicisme » linguistique pénétré d'habitudes latines, par analogie avec ses goûts classiques dans d'autres domaines de l'esthétique, dont nous parle C. et dont nous retrouverons encore souvent les reflets dans la langue. Il se pourrait donc que dans le cas qui nous occupe la construction latinisante ait trouvé grâce à ses yeux PARCE QU'elle est latinisante.

> 1, 139 : mes parents déplorèrent... le mariage de Swann au nom de principes et de convenances auxquels... ils AVAIENT L'AIR DE SOUS-ENTENDRE qu'il n'était pas contrevenu à Montjouvain.
>
> 1, 166 : bien des images différentes sous lesquelles il y a longtemps qu'est morte la réalité pressentie.
>
> 1, 181 : une personne qu'une extraction trop humble ou une situation trop irrégulière N'EMPÊCHAIT PAS QU'il fît recevoir dans le monde.
>
> 2, 42 : une excuse que ce serait AVOIR L'AIR d'ADMETTRE que de l'avoir écoutée sans protester.
>
> 2, 139 : ... ajouta-t-elle en dévoilant dans un sourire une satisfaction de vanité qu'elle ne S'APERCEVAIT plus ne pas pouvoir paraître légitime à Swann.
>
> 2, 172 : [les promeneurs des Champs-Élysées] au milieu desquels J'ADMIRAIS QU'IL [Swann] consentît à figurer sans réclamer d'eux d'égards spéciaux.
>
> 2, 180 : la vie mystérieuse qu'il [le concierge] était chargé de garder et sur laquelle les fenêtres de l'entresol PARAISSAIENT CONSCIENTES d'être refermées.

On remarquera que les subordonnées primaires contiennent des verbes exprimant le sentiment ou l'apparence (ou les deux ensemble : *ils avaient l'air de sous-entendre*) : elles introduisent des modifications dans la réalité objective, expriment donc elles aussi le fictif et l'apparent, exactement comme le subjonctif; elles contribuent à resserrer l'emprise de la « subordination ».

C'est pour la même raison que Proust utilise le DISCOURS INDIRECT; quoiqu'il ne renonce pas à l'effet dramatique des propos exprimés directement, sans l'atténuation du récit, il aime à transposer les paroles dans la forme rapportée — parce qu'il faut évidemment que les propos cités n'engagent pas l'auteur; par une introduction « il disait », ou quelque chose d'analogue, il reporte toute la responsabilité sur son personnage. On obtient alors ce qu'on a nommé « style indirect libre ». Quand personnellement j'ai parlé de « motivation pseudo-objective »,

Walzel m'a très justement fait remarquer qu'on pourrait aussi bien dire « motivation pseudo-subjective » — et de fait, les exemples qui suivent produisent un effet de pseudo-subjectivité : on y trouve au style indirect des exclamations qui rendent le ton du locuteur (*dame !*) ou des développements qui traduisent les préoccupations d'une cuisinière, limitées à ses fourneaux et ses casseroles (les propos de Françoise); l'auteur ne veut pas les « prendre sous son bonnet » sans marquer expressément qu'elles lui sont étrangères :

> I, 19 : ma grand'tante... disait de ne pas chuchoter ainsi; que rien n'est plus désobligeant pour une personne qui arrive et à qui cela fait croire qu'on est en train de dire des choses qu'elle ne doit pas entendre.
>
> I, 69 : au fond permanent d'œufs, de côtelettes, de pommes de terre, de confitures, de biscuits, qu'elle ne nous annonçait même plus, Françoise ajoutait... une barbue parce que la marchande lui en avait garanti la fraîcheur, une dinde parce qu'elle en avait vu une belle au marché de Roussainville-le-Pin, des cardons à la moelle parce qu'elle ne nous en avait pas encore fait de cette manière-là, un gigot rôti PARCE QUE LE GRAND AIR CREUSE, et qu'il AVAIT BIEN LE TEMPS DE DESCENDRE D'ICI SEPT HEURES, des épinards pour changer, des abricots parce que c'était encore une rareté, des groseilles parce que dans quinze jours il n'y en aurait plus, des framboises que M. Swann avait apportées exprès...
>
> I, 125 : nous montions vite chez ma tante Léonie pour la rassurer et lui montrer que, contrairement à ce qu'elle imaginait déjà, il ne nous était rien arrivé, mais que nous étions allés « du côté de Guermantes » et, DAME, quand on faisait cette promenade-là ma tante SAVAIT POURTANT BIEN qu'on ne pouvait jamais être sûr de l'heure à laquelle on serait rentré.

L'art du discours indirect, dans le passage sur les menus de Françoise (I, 69), tient au fait que la frontière est diffuse entre les raisons admises comme « justes » par l'auteur et celles qui n'engagent que Françoise, et qu'elle s'imagine peut-être seulement avoir : « parce que la marchande lui en avait garanti la fraîcheur », « parce qu'elle en avait vu une belle » — ce sont là des raisons vraies, et pour Françoise, et objectivement; « parce qu'elle ne nous en avait pas encore fait de cette manière-là » — c'est déjà plus la cuisinière qui parle; puis nous avons sûrement affaire à une pensée transposée de la cuisinière seule : *le grand air creuse et le gigot de mouton a bien le temps de descendre d'ici sept heures.* Ce long sondage des raisons pour lesquelles Françoise fait ces plats et non d'autres n'a en fait d'autre sens

que de montrer l'insondabilité de toute raison humaine, si minime soit-elle; tout s'y mêle : imaginaire et réel, pseudo-subjectivité.

IV. PROUST ET LE LANGAGE

Souvent aussi, en évitant le style direct, Proust se donne les moyens de rapporter les PAROLES DE SES PERSONNAGES NON SEULEMENT DANS LEUR LETTRE, MAIS DANS LEUR RÉALITÉ, AVEC LEUR CONSONANCE ET LEUR GESTE; il déteste le mot isolé, abstrait, insensible sur le papier, il veut le replonger dans la chaleur, dans la plénitude et la spontanéité de la parole. Quand Proust rapporte des propos, il n'omet rien de leur rapport avec la personne, il traite la parole comme une manifestation biologique de toute une personnalité [20], et de même que chez Proust les sens, les arts, les mouvements de l'âme ont entre eux des affinités, de même, à la parole prononcée sont associés un geste, une mimique, et surtout une âme, l'accent. Proust se comporte presque comme cette fidèle servante (1, 98) :

> [Françoise] articulant les syllabes pour montrer que, malgré l'emploi du style indirect, elle rapportait en bonne domestique, les paroles mêmes dont avait daigné se servir le visiteur :
>
> — M. le curé serait enchanté, ravi, si Madame Octave ne repose pas et pouvait le recevoir. M. le curé ne veut pas déranger. M. le curé est en bas, j'y ai dit d'entrer dans la salle [21].

Proust articule à l'extrême les propos qu'il reproduit, même l'articulation purement technique devient sous sa plume un témoignage du psychisme, le parler révèle la personnalité. Voilà pourquoi il donne souvent le « signalement » des sons, avec une exactitude à la fois impressionniste et pédante : nous avons déjà vu à la page 429 la description du son *ch* chez Mme de Laumes, qui provoquait un véritable revirement dans la diplomatie du regard : le *ch* est « associé » à un certain regard, et donc incomplet sans lui — cette connaissance place Proust bien au-dessus de nos linguistes qui n'étudient que la forme extérieure du mot! L'artiste qui voit dans l'individuel le donné ultime et irréductible ne pouvait manquer de porter son attention sur la langue individuelle. Évidemment, le transfert de l'énoncé oral dans le roman écrit n'offre pas les mêmes possibilités d'imitation mimique

que le théâtre; et pourtant, lentement, laborieusement, Proust nous fait toucher les fibres optiques et acoustiques de l'impression produite par un fait de langue. Mais comment décrire cette chose si fugitive, cet écho de l'âme qu'est l'accent?

> I, 44 : Elle [la mère du narrateur] retrouvait pour les attaquer dans le ton qu'il faut L'ACCENT CORDIAL QUI LEUR PRÉEXISTE ET QUI LES DICTA, MAIS QUE LES MOTS N'INDIQUENT PAS; grâce à lui, elle amortissait au passage toute crudité dans les temps des verbes, donnait à l'imparfait et au passé défini la douceur qu'il y a dans la bonté, la mélancolie qu'il y a dans la tendresse, dirigeait la phrase qui finissait vers celle qui allait commencer, tantôt pressant, tantôt ralentissant la marche des syllabes pour les faire entrer, quoique leurs quantités fussent différentes, dans un rythme uniforme, elle insufflait à cette prose si commune une sorte de vie sentimentale et continue.

Là encore, un personnage fait exactement ce que l'auteur veut atteindre : « insuffler à la prose une sorte de vie sentimentale et continue », non comme un accessoire surajouté par l'écrivain, mais comme un chant premier, qui « préexiste aux mots et les dicte » : l'écrivain n'invente pas, il « retrouve » (de même qu'il va *à la recherche du temps perdu*), — il découvre une musicalité dans les mots, et dans la langue les restes de musique que la conceptualisation n'a pas encore tués (C., p. 27). « C'est le ton qui fait la musique... de la parole... »

Mais pour retrouver ce chant qui vibre sous les mots, Proust prend volontiers des cas où le chant suit en quelque sorte sa voie propre, sans s'en tenir au texte, ou même fait violence au texte, s'impose contre lui — les cas où différentes impulsions inconciliables rompent l'équilibre de l'âme :

> I, 120 : « Non, je ne les connais pas » [les Guermantes], dit-il, mais au lieu de donner à un renseignement aussi simple, à une réponse aussi surprenante le ton naturel et courant qui convenait, il le débita en appuyant sur les mots, en s'inclinant, en saluant de la tête, à la fois avec l'insistance qu'on apporte, pour être cru, à une affirmation invraisemblable,... et aussi avec l'emphase de quelqu'un qui, ne pouvant pas taire une situation qui lui est pénible, préfère la proclamer pour donner aux autres l'idée que l'aveu qu'il fait ne lui cause aucun embarras, est facile, agréable, spontané, que la situation elle-même — l'absence de relations avec les Guermantes, — pourrait bien avoir été non pas subie, mais voulue par lui, résulter de quelque tradition de famille, principe de morale ou vœu mystique lui interdisant nommément la fréquentation des Guermantes. « Non, reprit-il, expliquant par ses paroles sa propre into-

> nation, non je ne les connais pas, je n'ai jamais voulu, j'ai toujours tenu à sauvegarder ma pleine indépendance... »

Il arrive qu'une expression soit prise dans un sens très éloigné de son acception originelle : Proust recherche alors comme un juge d'instruction (comme le dit judicieusement Pierre-Quint dans son chapitre « Le langage, expression du Moi profond des personnages »), cette acception d'origine, l'étymologie intérieure de la tournure : Proust trouve à l'origine du *c'est vrai?* qui revient sans cesse dans les propos d'Albertine, la réponse à des propos masculins du genre : « Vous savez que je n'ai jamais trouvé une personne aussi jolie que vous », « Vous savez que j'ai un grand amour pour vous ». La tournure la plus banale est ainsi comme le gardien du Graal des profondeurs de l'âme. Proust étudie la graphologie, la physiognomonie de la langue individuelle, il est à la « recherche » du psychique dispersé, émietté, « perdu » dans la langue usuelle. De même que la psychologie moderne construit des appareils de détection du mensonge, Proust compare le ton et le discours, et décèle le démenti du premier sous le « mensonge » du second. Parfois le mensonge intérieur déborde sur le langage direct — aussitôt reconnu par le moraliste et le grammairien :

> 2, 47 : [Mme Verdurin dit « Mme La Trémoïlle ».] Elle avait remarqué que devant ce nom Swann et Forcheville avaient plusieurs fois supprimé la particule. Ne doutant pas que ce fût pour montrer qu'ils n'étaient pas intimidés par les titres, elle souhaitait d'imiter leur fierté, mais n'avait pas bien saisi par quelle forme grammaticale elle se traduisait. Aussi sa vicieuse façon de parler l'emportant sur son intransigeance républicaine, elle disait encore les de La Trémoïlle ou plutôt par une abréviation en usage dans les chansons de café-concert et les légendes des caricaturistes et qui dissimulait le de, les d'La Trémoïlle..., « La *Duchesse*, comme dit Swann », ajouta-t-elle ironiquement avec un sourire qui prouvait qu'elle ne faisait que citer.

Proust se complaît à souligner cette façon de citer, c'est-à-dire de se désolidariser de ce qu'on rapporte; la fuite devant la responsabilité a manifestement beaucoup préoccupé Proust lui-même. En tout cas, il nous présente Swann comme un caractère qui s'est dérobé, dans sa jeunesse, à toute obligation, à tout ce qui aurait pu l'engager moralement. Et cette façon de citer sans s'identifier à ce qu'on cite, ce « je dis ce qu'on m'a dit », a naturellement aussi un équivalent linguistique et même acoustique : quand Swann ne peut ni ne veut résoudre un problème, Proust souligne toujours, outre le geste fatigué qu'il fait pour replacer ses

lunettes, sa façon de parler par pointes, « entre guillemets » — habitude que l'on retrouve dans le milieu aristocratique de Guermantes : les guillemets parlés sont l'équivalent de la dérobade nihiliste devant la décision à prendre, d'une philosophie relativiste, casuiste, « rapportée » :

> 1, 93 : [Swann :] La Berma... ce n'est qu'une actrice si vous voulez, mais vous savez je ne crois pas beaucoup à la « *hiérarchie* » des arts (et je remarquai... que quand il parlait de choses sérieuses, quand il employait une expression qui semblait impliquer une opinion sur un sujet important, il avait soin de l'isoler dans une intonation spéciale, machinale et ironique, comme s'il l'avait mise entre guillemets, semblant ne pas vouloir la prendre à son compte, et dire : « la *hiérarchie*, vous savez, comme disent les gens ridicules... »).

Proust recherche des « citations » jusque dans le langage populaire, les mots savants, les phrases que le peuple adopte sans jamais les assimiler correctement, mais avec le respect dû aux choses supérieures :

> 1, 54 : Et Françoise disait en riant : « Madame sait tout; madame est pire que les rayons X (elle disait X avec une difficulté affectée et un sourire pour se railler elle-même, ignorante, d'employer ce terme savant).
>
> 1, 85 : « Pauvres enfants [les soldats], disait Françoise à peine arrivée à la grille et déjà en larmes; pauvre jeunesse qui sera fauchée comme un pré; rien que d'y penser, j'en suis choquée », ajoutait-elle en mettant la main sur son cœur, là où elle avait reçu ce *choc*... Ce n'est pas des hommes, c'est des lions ». (Pour Françoise, la comparaison d'un homme à un lion, qu'elle prononçait li-on, n'avait rien de flatteur.)

La prononciation *li-on* suffit à dénoncer l'élément étranger — mais Proust ne se contente pas de constater la transplantation du mot extérieur *lion* sur ce « fumier »; il poursuit une recherche intérieure de la langue (chose que la linguistique n'a encore jamais faite).

Mais la citation peut mener à une complète assimilation du propos cité, à une citation vécue, par exemple lorsque la grand-mère FAIT SES ADIEUX à la vie en citant un passage de M^me^ de Sévigné sur l'ADIEU (C., p. 50). On peut dire que tout l'art de peindre les hommes tient chez Proust à la citation, à la recréation de la « totalité du parler », à la composition de « pastiches ».

Curtius a déjà montré que chaque personnage de Proust a sa propre langue; je n'ai rien à ajouter à ses remarques des pages 110 sq. Les nuances du langage ne proviennent pas seulement du souci proustien des nuances, ou de la richesse du français en soi; elles sont liées à l'idée proustienne de la liaison entre les différents aspects de la vie chez l'homme : chez tous les personnages, les nuances de la langue sont inséparables du caractère et de la vie intérieure [22].

Je voudrais toutefois mentionner que Proust, justement parce qu'il veut restituer le lien entre la parole prononcée et l'atmosphère environnante, aime à imbriquer dans une période un morceau de discours direct, ce qui crée une nouvelle forme de subordination grammaticale. Nous en avons déjà eu un exemple avec les réflexions de Swann dans la parenthèse sur la voiture à peindre et les actions, encore qu'au style indirect libre (p. 399 sq.). En voici d'autres :

> 1, 96 : un jour de semaine, elle [ma grand'tante] m'aurait dit « comment tu t'*amuses* encore à lire, ce n'est pourtant pas dimanche » en donnant au mot amusement le sens d'enfantillage et de perte de temps.
>
> 1, 115 : elle [Françoise] était en train... de tuer un poulet qui, par sa résistance... accompagnée par Françoise hors d'elle, tandis qu'elle cherchait à lui fendre le cou sous l'oreille, des cris de « sale bête! sale bête! », mettait la sainte douceur et l'onction de notre servante un peu moins en lumière que...

L'objectivité pour l'extérieur, et d'autre part l'intériorité vivante dans la parole humaine : cette antinomie, qui fait osciller la linguistique entre les sciences naturelles et la philosophie, préoccupe Proust: il s'attache à la fois au mot en tant que réalité, à la séparation entre le mot et la réalité qu'il prétend exprimer, et à la création d'une nouvelle réalité existant pour elle-même. C'est en fait le problème de la connaissance qui se dessine derrière cette recherche sur la nature du mot.

> 2, 134 : Chose étrange que ces MOTS « deux ou trois fois », rien que des mots, des mots prononcés dans l'air, à distance, puissent ainsi déchirer le cœur comme s'ils le touchaient véritablement.

Proust s'inquiète de « ce désaccord entre nos impressions et leur expression habituelle », lorsqu'il constate, par exemple, qu'un enfant s'écrie paradoxalement *Zut!* pour exprimer sa joie :

> 1, 144 : La plupart des prétendues traductions de ce que nous avons ressenti ne font ainsi que nous en débarrasser en le faisant sortir de nous sous une forme indistincte qui ne nous apprend pas à le connaître.

Quand le docteur Cottard veut rechercher le sens et la raison d'une expression comme *le quart d'heure de Rabelais*, *une vie de bâtons de chaise*, quand le curé donne une étymologie à tous les noms de lieux, ce n'est que la caricature d'une vraie recherche philosophique sur le pourquoi de la contingence linguistique et l'abolition de la distance entre le mot et l'objet.

Cette création de réalité est une force magique propre au mot : c'est ce « réel » — ou ce simulacre de réalité — dans le mot qui lui confère sa puissance :

> 1, 119 : heureux... en prononçant ce nom [les châtelaines de Guermantes] de prendre sur lui une sorte de pouvoir, par le seul fait de le tirer de mon rêve et de lui donner une existence objective et sonore.

Le nom, signe linguistique du souvenir, se fait formule incantatoire :

> 1, 132 : Ainsi passa près de moi ce nom de Gilberte, donné comme un talisman qui me permettrait peut-être de retrouver un jour celle dont il venait de faire une personne et qui, l'instant d'avant, n'était qu'une image incertaine. Ainsi passa-t-il, proféré au-dessus des jasmins et des giroflées..., imprégnant, irisant la zone d'air pur qu'il avait traversée — et qu'il isolait, — du mystère de la vie de celle qu'il désignait.

Quel amant n'a senti combien un mot comme par exemple *liaison amoureuse* crée, pour une réalité multiforme et indélimitable, des contours grossièrement objectifs et une donnée immuable, à partir des idées associées une fois pour toutes à un mot donné : justement dans le cas de l'amour où la vie spirituelle est sans cesse en mouvement, cette pétrification de la réalité vivante par le mot est nettement visible. C'est ainsi que Swann se demande si Odette de Crécy est une *femme entretenue* (2, 50); et de même que chez Proust les personnalités se décomposent souvent en plusieurs parties (vues partielles qu'ont d'elles des observateurs différents ou vues partielles données à un unique observateur par le contraste entre le rêve et la réalité), de même un simple mot peut provoquer la désagrégation d'une personnalité, ou plutôt placer l'observateur devant deux personnes, celle que décrit le mot et celle qu'il a vivante sous les

yeux : « la femme entretenue, — chatoyant amalgame d'éléments inconnus et diaboliques, serti, comme une apparition de Gustave Moreau, de fleurs vénéneuses entrelacées à des joyaux précieux », et le personnage bourgeois d'Odette de Crécy. D'un autre côté, comme il est facile de pêcher dans l'eau trouble du désaccord entre le mot et « l'objet », quand le locuteur abuse DÉLIBÉRÉMENT du mot — à l'égard des autres comme de lui-même :

> 2, 11 : Le mot d'« œuvre florentine » rendit un grand service à Swann. Il lui permit, comme un titre, de faire pénétrer l'image d'Odette dans un monde de rêves, où elle n'avait pas eu accès jusqu'ici et où elle s'imprégna de noblesse.

Pour échapper à l'usure et à la promiscuité des mots, comparés à la force première de la sensation, il existe trois moyens : créer des mots nouveaux pour y attacher les sensations; attacher des sensations à des mots non fixés conceptuellement; attacher une sensation de mystère à des mots déjà fixés conceptuellement. Pour la première catégorie, les linguistes peuvent trouver un exemple extrêmement intéressant dans une création linguistique de Swann et d'Odette : parce qu'au début de leur première scène d'amour ayant abouti à l'acte physique, Swann avait fixé à la poitrine d'Odette des fleurs du nom de *catleya* (2, 20), l'acte amoureux est toujours nommé par la suite *faire catleya* (*un bon petit catleya*, etc.) :

> Il espérait en tremblant ce soir-là... que c'était la possession de cette femme qui allait sortir d'entre leurs larges pétales mauves...; le plaisir... lui semblait... — comme il put paraître au premier homme qui le goûta parmi les fleurs du paradis terrestre — un plaisir qui n'avait pas existé jusque-là, qu'il cherchait à créer, un plaisir — ainsi que le nom spécial qu'il lui donna en garda la trace — entièrement particulier et nouveau.

Proust a magnifiquement vu le caractère magique d'une telle création; l'homme éprouve le besoin de trouver, pour celles de ses impressions qu'il tient pour uniques, un mot pour ainsi dire réservé, ne désignant que ce fait ou ce phénomène isolé (CETTE scène d'amour, etc), dans son unicité bien délimitée; un mot qui ne puisse servir qu'à cet usage, exclu de la langue commune; en bref, Proust voit dans ces vocables réservés non pas, comme nos linguistes, un cas particulier d'évolution naturelle, mais une volonté d'isolement du locuteur, parce qu'il répugne à la stérilité et à la banalité du mot, qu'il cherche à instaurer une initiation religieuse, voire un rituel, dans l'amour,

et par conséquent dans le langage de l'amour [23]. *Faire catleya* est presque un nom propre — et ce n'est pas par hasard que l'auteur a choisi ce nom de fleur plutôt que tout autre : sa consonance est encore neuve, étrangère à l'oreille d'un Français : tels les noms propres, qui produisent eux aussi un effet non conceptuel, purement sonore. Aussi forment-ils la seconde catégorie de mots dont use Proust pour spiritualiser la langue : les noms propres sont, pour reprendre une expression de Curtius (p. 65), les « formulaires en blanc » que Proust peut remplir de sensations parce qu'ils ne sont pas encore rationalisés par la langue. Curtius a borné son étude aux noms de villes chez Proust (il ne fait que mentionner la phrase sur la Duchesse de Guermantes, « baignant comme dans un coucher de soleil dans la lumière orangée qui émane de cette syllabe *ante* »), mais il faudrait aller plus loin, et dire qu'il n'y a chez Proust aucun nom propre (même de personnes!) auquel l'écrivain n'associe une « légende spirituelle ». Rien que le choix du nom du « héros », Swann, a pour Proust des raisons « euphoniques » :

> 1, 178 : briller... d'une ÉLÉGANCE que le nom de Swann à lui tout seul n'impliquait pas.
>
> 2, 177 : Je m'arrangeais à tout propos à faire prononcer à mes parents le nom de Swann : certes, je me le répétais mentalement sans cesse : mais j'avais besoin aussi d'entendre SA SONORITÉ DÉLICIEUSE ET DE ME FAIRE JOUER CETTE MUSIQUE dont la lecture muette ne me suffisait pas. Ce nom de Swann d'ailleurs que je connaissais depuis longtemps, était maintenant... un nom nouveau. Il était toujours présent à ma pensée et pourtant elle ne pouvait pas s'habituer à lui. Je le décomposais, je l'épelais, son orthographe était pour moi une surprise.

Ce goût acoustique raffiné — souvenons-nous aussi de l'enthousiasme que Proust prête à son « narrateur » entendant pour la première fois le nom de Gilberte! — est inaccessible à un Allemand; il ne verra peut-être dans *Swann* qu'un nom juif anglo-allemand normal *(swan, Schwan!)*, alors que manifestement Proust y associe svelte, etc. Inversement, dans le nom de Cambremer trouvé peu « euphonique » à cause de la « double abréviation » (2, 111 et 115), un Allemand ne reconnaîtra pas le général et son mot fameux. On aboutit à un esthétisme des noms, mais l'esthétisme n'est-il pas un penchant de Swann (et de Proust)? (C., p. 51). Swann, qui achète une écharpe orientale bleu et rouge semblable à celle de la Madone du « Magnificat », se laisse porter par la musique des noms même dans ses occupations quotidiennes [24].

> 2, 75 : un restaurant... où maintenant il n'allait plus que pour une de ces raisons, à la fois mystiques et saugrenues, qu'on appelle romanesques; c'est que le restaurant... portait le même nom que la rue habitée par Odette : *Lapérouse.*

Proust aime dans l'allée des Acacias (2, 181) « leur nom féminin, désœuvré et doux » et finit par voir dans les noms l'origine des qualités des objets :

> 1, 154 : [la rue des Perchamps] aussi bizarre que son nom d'où me semblaient dériver ses particularités curieuses et sa personnalité revêche.

et il distingue entre les noms propres et les mots du langage usuel qui, comme des gravures rudimentaires, schématisent excessivement l'individuel (2, 155) :

> Les mots nous présentent des choses une petite image claire et usuelle comme celles que l'on suspend aux murs des écoles pour donner aux enfants l'exemple de ce qu'est un établi, un oiseau, une fourmilière, choses conçues comme pareilles à toutes celles de même sorte. Mais les noms présentent des personnes — et des villes qu'ils nous habituent à croire individuelles, uniques comme des personnes — une image confuse qui tire d'eux, de leur sonorité éclatante ou sombre, la couleur dont elle est peinte uniformément comme une de ces affiches, entièrement bleues ou entièrement rouges, dans lesquelles, à cause des limites du procédé employé ou par un caprice du décorateur, sont bleus ou rouges, non seulement le ciel et la mer, mais les barques, l'église, les passants. Le nom de Parme, une des villes où je désirais le plus aller, depuis que j'avais lu la *Chartreuse*, m'apparaissant compact, mauve, lisse et doux, si on me parlait d'une maison quelconque de Parme dans laquelle je serais reçu, on me causait le plaisir de penser que j'habiterais une demeure lisse, compacte, mauve et douce, qui n'avait de rapport avec les demeures d'aucune ville d'Italie puisque je l'imaginais seulement à l'aide de cette syllabe lourde du nom de Parme, où ne circule aucun air, et de tout ce que je lui avais fait absorber de douceur stendhalienne et du reflet des violettes.

Cet exemple montre très joliment les composants d'une telle impression acoustique « colorée » : sonorité (pesanteur de la syllabe *parm*), association avec les violettes, d'après le nom d'un parfum connu, *violette de Parme*, et réminiscence littéraire de *La Chartreuse de Parme*. Aucun Italien n'accepterait ces variations psychiques, spécifiquement françaises, sur ce nom de ville. Aussi,

lorsque C. écrit que « ce sens une fois donné par Proust est désormais pour nous inséparable des choses », je crois qu'il faut limiter cette remarque aux Français, ou aux lecteurs sensibilisés au français : il est tout à fait vrai, pour les noms *français*, que « l'écrivain n'a fait que tracer un trait continu sur les lignes en pointillé qui s'y trouvaient déjà » : la sensibilité de Proust face au mot dénote ce mélange de tous les domaines sensoriels qu'on retrouve même dans ses descriptions : « Bayeux, si haute dans sa noble dentelle rougeâtre et dont le faîte était illuminé par le vieil or de sa dernière syllabe » — la vue (la cathédrale et sa flèche hardie) — les associations évocatrices (la tapisserie de Bayeux) — les associations linguistiques (— *yeux* baigne dans le même éclat que *glorieux*). Ces témoignages de la faculté d'association et de réaction subjective à la langue chez les personnes les plus cultivées à une époque donnée présentent un grand intérêt pour la linguistique, bien qu'on n'ait encore rien fait, à ma connaissance, qui vise à recenser les idées liées à un mot ou à un nom (travail facile, qui reposerait sur des sondages) : ne serait-il pas intéressant de savoir jusqu'où les sensations de Proust (par exemple sur *Parme*, *Bayeux*, ou la « sonorité mordorée du nom de Brabant » 1, 15) sont partagées par ses contemporains français ?

La troisième catégorie de mots spiritualisés est constituée par des mots mythisés, introduits en France par la poésie symboliste : le plus souvent, ils se reconnaissent extérieurement à la majuscule et intérieurement à l'atmosphère de mystère qui les entoure et qui leur retire beaucoup de leur délimitation conceptuelle. Ces mots mythiques équivalent presque à des noms propres : le retour à l'appellatif leur fait perdre de leur « aura » :

> 2, 189 : La nature recommençait à régner sur le Bois d'où s'était envolée l'idée qu'il était le Jardin Élyséen de la Femme... ; le vent ridait le Grand Lac de petites vaguelettes, comme un lac; de gros oiseaux parcouraient rapidement le Bois, comme un bois.
>
> 2, 152 : on y sent [au Finistère] la véritable fin de la terre française, européenne, de la Terre antique.
>
> 1, 72 : Toutes mes conversations avec mes camarades portaient sur ces acteurs dont l'art... était la première forme, entre toutes celles qu'il revêt, sous laquelle se laissait pressentir par moi, l'Art.

Un mystérieux souffle surnaturel transfigure des réalités quotidiennes :

> 2, 181 : l'allée des Acacias était fréquentée par les Beautés célèbres.

> 2, 154 : [un jour] plaçant, plus tôt ou plus tard qu'à son tour, ce feuillet détaché d'un autre chapitre, dans le calendrier interpolé du Bonheur.

Ce que nous voyons, c'est une statue de l'Art. Et cela est fréquent chez Proust : 2, 159 *l'Espace — le Temps*, 2, 59 la *Vérité*, 2, 55 *l'Histoire*, 2, 127 *le Temps à venir qu'il portait en lui par anticipation et qui, composé de jours homogènes aux jours actuels, circulait transparent et froid en son esprit*. Je ne crois pas me tromper en supposant que ces personnifications sont de la part de Proust des désignations ironiques de concepts hypostasiés : l'homme se laisse mystifier par la langue et croit à la réalité des mots créés par lui-même.

> 2, 166 : à l'époque où j'aimais Gilberte, je croyais encore que l'Amour existait réellement en dehors de nous.

Proust montre les « symboles » qui recouvrent chaque situation, en font une caricature, une déformation parodique :

> 1, 80 : Pendant que la fille de cuisine, — faisant briller involontairement la supériorité de Françoise, comme l'Erreur, par le contraste, rend plus éclatant le triomphe de la Vérité — servait du café qui, selon maman, n'était que de l'eau chaude.

Souvent Proust se contente de la majuscule spirituelle impliquée par le contenu de la phrase :

> 1, 194 : [Swann, après avoir entendu le morceau de musique] était comme un homme dans la vie de qui UNE PASSANTE qu'il a aperçue un moment vient de faire entrer l'image d'une beauté nouvelle. [*Nous connaissons cette* passante *par les poèmes symbolistes !*]
>
> 1, 173 : la demeure que j'avais rebâtie dans les ténèbres était allée rejoindre les demeures entrevues dans le tourbillon du réveil, mise en fuite par ce pâle signe qu'avait tracé au-dessus des rideaux le doigt levé du jour. [*Pour : du Jour.*]
>
> 2, 186 : Je traversais les futaies où la LUMIÈRE du matin... mariait ensemble les tiges diverses et composait des bouquets. Elle attirait adroitement à elle deux arbres; s'aidant du ciseau puissant du rayon et de l'ombre, elle retranchait à chacun une moitié de son tronc et de ses branches...

Il arrive aussi à Proust de mythiser des notions abstraites, comme l'avait déjà fait le naturalisme : plutôt que *réalisation*

(p. 423), il emploiera cet autre mot, qui pour lui est le synonyme plus sacral : *la Présence.*

> 2, 8 : [les lampes] faisant peut-être rêver dans la rue quelque amoureux arrêté devant *le mystère* de la présence que décelaient et cachaient à la fois les vitres rallumées.
> 2, 141 : Et sous tous les souvenirs les plus doux de Swann... il sentait [dissimulée à la faveur de...], il sentait s'insinuer LA PRÉSENCE POSSIBLE ET SOUTERRAINE de mensonges.

Aussi Proust, suivant en cela les Goncourt, Victor Hugo, etc., remplace-t-il *la pierre blanche* par *la blancheur de la pierre.*

> 2, 42 : le sculpteur... était arrivé à donner une majesté presque papale à la blancheur et à la rigidité de la pierre.
> 2, 47 : comme dans un pays de montagne, derrière l'IMMOBILITÉ APPARENTE ET VERTIGINEUSE d'une cascade, on aperçoit, deux cents pieds plus bas, la forme minuscule d'une promeneuse.

En passant en revue les « symboles » proustiens — *l'Espace, le Temps, la Vérité, la Présence, l'Amour, le Bonheur*, etc., nous retrouvons presque uniquement les titres des chapitres de Curtius : rien d'étonnant — les concepts centraux de l'analyse proustienne de l'âme y ont seulement gagné en densité mystique et mythique. Il nous sera également facile de relever chez Proust les mots essentiels à la compréhension de la vie intérieure; il suffit d'un simple relevé statistique; Proust lui-même — reprenant en cela une idée de Brunetière sur la critique littéraire — envisage la possibilité d'une étude sur les motifs et les mots pour « déchiffrer » l'âme d'un de ses personnages :

> 2, 104 : Si on avait fait subir à la conversation de Mme de Gallardon ces analyses qui, en relevant la fréquence plus ou moins grande de chaque terme, permettent de découvrir la clef d'un langage chiffré, on se fût rendu compte qu'aucune expression... n'y revenait aussi souvent que « chez mes cousins de Guermantes ».

Curtius (p. 68 sq.) a déjà souligné la recherche de la précision dans la terminologie de Proust [25] — j'ajoute qu'à mon avis la plus grande part revient au vocabulaire chimique; rien d'étonnant : ce que Proust observe, c'est la « composition » des phénomènes et la « fusion » de leurs éléments.

Ensuite, un écrivain qui « plonge l'observation sensorielle dans un fluide spirituel » (C., p. 76) associera volontiers les mots *spirituel, mental,* à des données sensorielles :

> I, 59 : la noble poussière des abbés de Combray, enterrés là, faisait au chœur comme un PAVAGE SPIRITUEL.
>
> I, 123 : il sembla lui avoir traversé la figure comme si elle fût devenue transparente, et voir en ce moment bien au-delà derrière elle un nuage vivement coloré qui lui créait UN ALIBI MENTAL.
>
> I, 135 : ce nom qui, au moment où je l'entendais, me paraissait plus plein que tout autre, parce qu'il était lourd de toutes les fois où, d'avance, je l'avais MENTALEMENT proféré.

Et ce « fluide », nous le trouvons dans l' « essence » que Proust cherche derrière les données des sens :

> I, 114 : Il me semblait [à la vue des asperges] que ces nuances célestes trahissaient les délicieuses créatures qui s'étaient amusées à se métamorphoser en légumes et qui, à travers le DÉGUISEMENT de leur chair comestible et ferme, laissaient apervevoir en ces couleurs naissantes d'aurore, en ces ébauches d'arc-en-ciel, en cette extinction de soirs bleus, cette ESSENCE PRÉCIEUSE que je reconnaissais encore quand, toute la nuit qui suivait un dîner où j'en avais mangé, elles jouaient, dans leurs farces poétiques et grossières comme une féerie de Shakespeare, à changer mon pot de chambre en un vase de parfum.

Nous avons déjà signalé p. 423 sq. la famille de *réaliser*. Comment les mots qui marquent l'impossibilité de la « réalisation », les mots désignant tout ce qui échappe à la précision, pourraient-ils ne pas être particulièrement fréquents, et donc chargés de contenu affectif ? *irréel*, *immatériel*, *impalpable*, *inconnu*, *inaccessible*, *indéfini*, *ineffable* — il y en a ainsi toute une kyrielle ! Et on remarquera : plus de formations en *in-* qu'en *dés-* : Proust recherche l'inaccessible psychique *(à la recherche... ; recomposer ce qui est senti par nous de la vie)*, non la désorganisation de l'organique : Swann est certes un « dilettante de sensations immatérielles », mais pas une nature destructive. Voici une liste très réduite :

> I, 13 : on dort dans un grand manteau d'air chaud et fumeux, traversé des lueurs des tisons qui se rallument, sorte d'*impalpable* alcôve..., zone ardente et mobile dans ses contours thermiques.
>
> I, 48 : seules, plus frêles, mais plus vivaces, plus IMMATÉRIELLES,... l'odeur et la saveur restent encore longtemps... à porter sans fléchir, sur leur gouttelette presque IMPALPABLE, l'édifice IMMENSE du souvenir.
>
> I, 54 : ce bavardage servile... qui recouvre souvent une INÉDUCABLE nullité.

1, 64 : les cris des oiseaux qui tournaient autour de lui [le clocher] semblaient accroître son silence, élancer encore sa flèche et lui donner quelque chose d'INEFFABLE.

1, 70 : [le cabinet de repos] qui dégageait INÉPUISABLEMENT cette odeur obscure et fraîche, à la fois forestière et ancien régime, qui fait rêver longuement les narines.

1, 82 : la trouvaille du romancier a été d'avoir l'idée de remplacer ces parties IMPÉNÉTRABLES à l'âme par une quantité égale de parties IMMATÉRIELLES, c'est-à-dire que notre âme peut s'assimiler.

1, 84 : un même et INFLÉCHISSABLE jaillissement de toutes les forces de ma vie.

1, 126 : pendant toute mon adolescence, si Méséglise était pour moi quelque chose d'INACCESSIBLE comme l'horizon, dérobé à la vue...

1, 129 : à des intervalles inattendus comme certains intervalles musicaux, elles m'offraient INDÉFINIMENT le même charme avec une profusion INÉPUISABLE, mais sans me laisser approfondir davantage.

1, 133 : [le nom de Gilberte] imprégnant, irisant la zone d'air pur qu'il avait traversée... du mystère de la vie de celle qu'il désignait...; déployant... à hauteur de mon épaule, la quintessence de leur familiarité, pour moi si douloureuse, avec elle, avec l'INCONNU de sa vie où je n'entrerais pas.

1, 157 : [les efforts des neurasthéniques] pris dans l'engrenage de leurs malaises et de leurs manies... ne font qu'assurer le fonctionnement et faire jouer le déclic de leur diététique étrange, INÉLUCTABLE et funeste.

1, 172 : c'est au côté de Méséglise que je dois de rester seul en extase à respirer, à travers le bruit de la pluie qui tombe, l'odeur d'INVISIBLES et PERSISTANTS lilas.

2, 26 : comme si dans toute la vie INCOLORE, — presque INEXISTANTE, parce qu'elle lui était INVISIBLE — de sa maîtresse, il n'y avait qu'une seule chose en dehors de tous ces sourires adressés à lui.

2, 42 : le sculpteur, en exprimant l'IMPRESCRIPTIBLE dignité des Verdurin...

2, 59 : ces mots... qu'il sentait... dessiner l'incertain modelé, de cette réalité INFINIMENT précieuse et hélas INTROUVABLE..., de laquelle il ne posséderait jamais que ces mensonges, ILLISIBLES et divins vestiges.

2, 122 : le champ ouvert au musicien... est... un clavier INCOMMENSURABLE, encore presque tout entier INCONNU, où seulement, çà et là, séparées par d'épaisses ténèbres INEXPLORÉES, quelques-unes des millions de touches de tendresse... ont été découvertes par quelques grands artistes qui nous rendent le service... de nous montrer quelle richesse, quelle variété, cache à notre INSU cette grande nuit IMPÉNÉTRÉE et décourageante de notre âme que nous prenons pour du vide et pour du néant... Peut-être est-ce le

> néant qui est le vrai et tout notre rêve est-il INEXISTANT, mais alors nous sentons qu'il faudra que ces phrases musicales... ne soient rien non plus. Nous périrons, mais nous avons pour otages ces captives divines qui suivront notre chance. Et la mort avec elles a quelque chose de moins amer, de moins inglorieux, peut-être de moins probable.

On sent avec quelle volonté tragique d'immortalité l'âme de Proust s'aventure dans la nuit du vide et du néant, tel son musicien Vinteuil « expérimentant, découvrant les lois secrètes d'une force inconnue, menant à travers l'inexploré vers le seul but possible, l'attelage auquel il se fie et qu'il n'apercevra jamais », et défie, du fier *Non omnis moriar* de l'artiste, la grande négation de la Mort. « L'infinité du processus de la vie intérieure et l'infinité des détails notés » (C., p. 116) se reflètent dans ces formations en *in*, auxquelles ces formations en *in...able* ajoutent l'impuissance de l'homme à pénétrer ces infinités.

Il va de soi que pour Proust, qui voit l'immortalité dans la résurrection du passé, le préfixe *re-* est spirituellement essentiel : le titre contient *recherche ;* les verbes *reconnaître* (par ex. *notre essence : je me reconnus au milieu de cette musique nouvelle pour moi*), *retrouver (le Temps retrouvé — elle retrouva... l'accent qui leur [aux mots] a préexisté)*, *recréer (la terrible puissance recréatrice de la mémoire)*, *reconquérir (des terres reconquises sur l'oubli qui s'assèchent et se rebâtissent)*, reviennent souvent chez Proust. Benoist-Méchin, in *La Musique et l'immortalité dans l'œuvre de Marcel Proust*, voit dans *récupérer* et dans *remettre* (par exemple les énergies perdues) la spécificité de Proust (« Toute connaissance est une re-connaissance », par opposition à la co-naissance claudélienne) et souligne combien Proust est insensible aux impressions primaires (non-*re*produites), à « l'immense première fois ». Même le critique, parlant de Proust, est obligé d'accumuler les formations en *re-* : Crémieux p. 29 : « L'acte créateur chez Proust n'est jamais celui de projeter, de semer en avant de lui, mais c'est celui de retenir, d'entasser, d'enchaîner ce qui voudrait fuir, de rappeler ce qui est resté en arrière... Il est tout entier tendu à revivifier, reformer ce qui fut [26]. »

Naturellement, un écrivain qui « reforme ce qui fut » doit aimer l'archaïsme [27] : le bon français d'autrefois est écrit et parlé par certains aristocrates, mais aussi — mystérieuse abolition des contrastes sociaux! — par des serviteurs comme Françoise, cf. Pierre-Quint, p. 204, en particulier la citation : « l'influence de sa fille commençait à altérer un peu le vocabulaire de Françoise. Ainsi perdent leur pureté toutes les langues par l'adjonction de termes nouveaux ». Dans cet archaïsme senti-

mental, on entend le *Hélas* dont Proust salue tout ce qui est éteint, ou s'éteint. Au nivellement social de l'aristocratie et de la bourgeoisie répond un nivellement dans la langue, accompli déjà chez Proust lui-même : il ne se cantonne pas dans l'archaïsme, mais introduit dans le langage toute la terminologie scientifique moderne, et ne répugne pas absolument au néologisme.

V. LE NARRATEUR

C'est ainsi que C. nomme le Moi du roman de Proust (Benoist-Méchin [28] dit « celui qui dit *je* », Proust lui-même, cf. Pierre-Quint p. 273, parle d' « un monsieur qui raconte et qui dit : *je* » [29]. Certes, nous sommes abondamment instruits sur les tribulations extérieures et intérieures de ce Moi narrateur, mais non sans que le voile du mystère enveloppe encore davantage une foule de choses essentielles; et nous n'avons pas dès le début une vision claire, achevée, de ce Moi [30]. On dirait que, le plus naturellement du monde, il se drape en lui-même et demeure anonyme; il ne daigne pas se dévoiler au lecteur, ce Moi, que nous supposons normalement donné quand nous parlons : le Moi est, du point de vue grammatical, un nom propre; en le prononçant, on s'épargne toute définition, toute caractéristique supplémentaire. G. v. d. Gabelentz nous parle, dans sa *Sprachwissenschaft*, d'un Empereur chinois qui avait réservé à son usage exclusif un pronom de la 1re personne d'usage jusque-là courant — cela n'est pas simplement « chinois », c'est élémentairement humain. Mais quand on a posé cette sorte de nom propre, ce Moi demeurant pour le reste indéterminé, tout n'est pas encore dit : le Moi est en même temps narrateur, c'est un *Moi qui raconte*, qui s'ex-plique, qui, comme nous l'avons vu, prend ses distances par rapport à ce qu'il raconte, sépare l'époque de ce qu'il dépeint et l'époque où il le dépeint, etc. Le *Moi* narrateur ne va-t-il pas jusqu'à faire des reproches au Moi dans l'action :

> ~~2~~, 176 : Ne savais-je donc pas que ce que j'éprouvais, moi, pour elle, ne dépendait ni de ses actions, ni de ma volonté ?

Ce Moi est situé pour ainsi dire plus en profondeur dans le récit, il s'est retiré de la surface du récit dans une inaccessible couche profonde. Nous n'apprenons pas l'opinion dernière de Proust sur toutes choses (qu'on pense aux propos plutôt allusifs sur l'immortalité, C., p. 130 sq.), nous pressentons seulement qu'au fond de Proust existe une opinion dernière. Mais comment

Proust crée-t-il LINGUISTIQUEMENT cette DIMENSION DE PROFONDEUR SPIRITUELLE? Principalement par la PARENTHÈSE (cf. plus haut p. 411 sq.). Ensuite par de fréquentes gloses en *comme si*, qui démasquent, derrière les actions et les événements décrits, les fictions, les illusions insensées.

> 1, 19 : Nous restions tous suspendus aux nouvelles que ma grand'mère allait nous apporter de l'ENNEMI [un nouvel arrivant], COMME SI on eût pu hésiter entre un grand nombre possible d'assaillants.
>
> 1, 24 : ce premier Swann dans lequel je retrouve les erreurs charmantes de ma jeunesse, et qui d'ailleurs ressemble moins à l'autre qu'aux personnes que j'ai connues à la même époque, COMME S'IL en était de notre vie ainsi que d'un musée où tous les portraits d'un même temps ont un air de famille, une même tonalité.
>
> 1, 45 : [je vois en souvenir] en un mot, toujours vu à la même heure, isolé de tout ce qu'il pouvait y avoir autour..., le décor strictement nécessaire... au drame de mon déshabillage; comme si Combray n'avait consisté qu'en deux étages reliés par un mince escalier, et comme s'il n'y avait jamais été que sept heures du soir.
>
> 2, 26 : Ce simple croquis [un ami de Swann a fait le portrait d'Odette marchant dans la rue] bouleversait Swann parce qu'il lui faisait tout d'un coup apercevoir qu'Odette avait une vie qui n'était pas tout entière à lui...; il se promettait de lui demander où elle allait, à ce moment-là, COMME SI dans toute la vie incolore — presque inexistante, parce qu'elle lui était invisible — de sa maîtresse, il n'y avait qu'une seule chose en dehors de tous ces sourires adressés à lui.
>
> 2, 50 : Alors, tout d'un coup, il se demanda si cela, ce n'était pas précisément l' « entretenir » (COMME SI, en effet, cette notion d'entretenir pouvait être extraite d'éléments... appartenant au fond quotidien et privé de sa vie).
>
> 2, 108 : Elle semblait... avoir besoin de l'avis de la princesse sur le quintette de Mozart COMME SI ç'avait été un plat de la composition d'une nouvelle cuisinière sur les talents de laquelle il eût été précieux de recueillir l'opinion d'un gourmet.
>
> 2, 188 : quand disparaît une croyance, il lui survit... un attachement fétichiste aux anciennes qu'elle avait animées, COMME SI c'était en elle et non en nous que le divin résidait et SI notre incrédulité actuelle avait une cause contingente, la mort des Dieux.

Par le *comme si*, l'écrivain s'éloigne de ce qu'il décrit; il s'installe une distance entre le Moi narrateur et le Moi de l'action [31]. Quelquefois, on sent aussi dans d'autres expressions

de ces exemples l'exagération ironique des personnages du roman : l'*ennemi; le drame de mon déshabillage* [32].

Un *Que sais-je?* sceptique, un point d'interrogation spirituel se fait sentir à chaque fois que Proust donne les raisons d'un personnage pour agir de telle ou telle façon : il suggère que « nous ne pouvons rien savoir ». Nous avons déjà, à propos des parenthèses, mentionné les *peut-être*, ironiques et humoristiques :

> 1, 162 : Mais en même temps, sur cette image (de Mme de Guermantes) que le nez proéminent, les yeux perçants, épinglaient dans ma vision (PEUT-ÊTRE parce que c'étaient eux qui l'avaient d'abord atteinte, qui y avaient fait la première encoche, au moment où je n'avais pas encore le temps de songer que la femme qui apparaissait devant moi pouvait être Mme de Guermantes)...
>
> 1, 63 : Maintenant que me le [le visage de Mme de Guermantes] faisaient trouver beau toutes les pensées que j'y rapportais — et PEUT-ÊTRE surtout... ce désir qu'on a toujours de ne pas avoir été déçu...
>
> 1, 170 : Parfois ce morceau de paysage... se détache si isolé de tout, qu'il flotte incertain dans ma pensée comme une Délos fleurie, sans que je puisse dire de quel pays, de quel temps — PEUT-ÊTRE tout simplement de quel rêve — il vient [*la parenthèse en* peut-être *annule la valeur de réalité des autres compléments en* de quel].
>
> 1, 185 : si, grâce à une circonstance quelconque (ou même PEUT-ÊTRE sans que ce fût grâce à elle...) l'image d'Odette de Crécy venait à absorber toutes ces rêveries... [*parenthèse rectificative*].
>
> 2, 10 : Swann avait toujours eu ce goût particulier d'aimer à retrouver dans la peinture des maîtres... les traits individuels des visages que nous connaissons... PEUT-ÊTRE ayant toujours gardé un remords d'avoir borné sa vie aux relations mondaines... croyait-il trouver une sorte d'indulgent pardon à lui accordé par les grands artistes, dans ce fait qu'ils avaient eux aussi considéré avec plaisir... de tels visages...; PEUT-ÊTRE AUSSI s'était-il tellement laissé gagner par la frivolité des gens du monde qu'il éprouvait le besoin de trouver dans une œuvre ancienne ces allusions anticipées... PEUT-ÊTRE AU CONTRAIRE avait-il gardé suffisamment une nature d'artiste pour que ces caractéristiques individuelles lui causassent du plaisir en prenant une signification plus générale... QUOI QU'IL EN SOIT...

Le dépouillement de tous les possibles empêche de porter un jugement clair et sûr sur le caractère. Mais même un phénomène visible peut produire des effets multiples :

2, 8 : quand le valet de chambre était venu apporter successivement les nombreuses lampes qui, presque toutes enfermées dans des potiches chinoises brûlaient isolées ou par couples... — faisant PEUT-ÊTRE rêver dans la rue quelque amoureux arrêté devant le mystère de la présence que décelaient et cachaient à la fois les vitres rallumées — ...

Dans le même ordre d'idées, nous noterons le penchant manifeste de Proust pour les VERBES D'APPARENCE : on remarquera la mise en relief insistante de la subjectivité dans le passage suivant :

1, 24 : le propos relatif à Swann avait eu pour effet... d'...abaisser Mme de Villeparisis. IL SEMBLAIT QUE la considération que... nous accordions à Mme de V., lui créât un devoir... Cette OPINION de mes parents sur les relations de Swann LEUR PARUT ensuite confirmée par son mariage avec une femme de la pire société, presque une cocotte,... d'après laquelle ils CRURENT pouvoir juger — SUPPOSANT que c'était là qu'il l'avait prise — le milieu, INCONNU d'eux, qu'il fréquentait habituellement.

1, 93 : Jusque-là cette horreur d'exprimer sérieusement son opinion M'AVAIT PARU quelque chose qui devait être élégant et parisien...; ET JE SOUPÇONNAIS aussi que c'était une des formes de l'esprit dans la coterie où vivait Swann... Mais maintenant je trouvais quelque chose de choquant dans cette attitude de Swann en face des choses. IL AVAIT L'AIR de ne pas oser avoir une opinion... Mais il ne se rendait donc pas compte...

2, 20 : le plaisir qu'il éprouvait déjà et qu'Odette ne tolérait PEUT-ÊTRE, PENSAIT-IL, que parce qu'elle ne l'avait pas reconnu, LUI SEMBLAIT, à cause de cela — comme il put paraître au premier homme qui le goûta parmi les fleurs du paradis terrestre — un plaisir qui n'avait pas existé jusque-là.

2, 55 : Et tout ce dont il aurait eu honte jusqu'ici, espionner devant une fenêtre, qui sait, demain, peut-être faire parler habilement les indifférents, soudoyer les domestiques, écouter aux portes, NE LUI SEMBLAIT PLUS, aussi bien que le déchiffrement des textes, la comparaison des témoignages et l'interprétation des monuments, que des méthodes d'investigation scientifique d'une véritable valeur intellectuelle.

2, 168 : les billes d'agate qui me SEMBLAIENT précieuses parce qu'elles étaient souriantes et blondes comme des jeunes filles et parce qu'elles coûtaient cinquante centimes pièce.

Proust ne raconte pas en participant, en épousant les idées de Swann, il n'est pas « marié » avec ses personnages, mais

bien divorcé d'eux. Il nous montre lui-même leurs idées arrêtées, leur partialité.

> 2, 9 : il reçut un mot d'Odette et reconnut tout de suite cette grande écriture dans laquelle une affectation de raideur britannique imposait une APPARENCE de discipline à des caractères informes qui eussent signifié PEUT-ÊTRE POUR DES YEUX MOINS PRÉVENUS le désordre de la pensée, l'insuffisance de l'éducation, le manque de franchise et de volonté.

On se fatigue presque des verbes *sembler* et *paraître*, qui reviennent avec une alternance pédante dans de longs passages du récit.

L'écart entre les personnages et le narrateur se marque surtout dans le DÉMASQUAGE IRONIQUE PAR EXAGÉRATION. Proust utilise les mots comme Swann, comme des pointes, en quelque sorte entre guillemets (sans les mettre réellement), signalant ainsi l'absurdité de telle nouveauté, de telle outrance. Un enfant voit dans les concessions que lui font habituellement ses parents une sorte de Droit des gens — j'atténue en disant « une sorte »; Proust parle de « Droit des gens » comme d'une chose allant de soi. La disproportion entre l'occasion de cette allusion et l'allusion elle-même produit l'ironie :

> 1, 38 : Mon père me refusait constamment des permissions qui m'avaient été consenties dans les PACTES plus larges OCTROYÉS par ma mère et ma grand'mère parce qu'il ne se souciait pas des « principes » et qu'il n'y avait pas avec lui de « Droit des gens »... il me supprimait au dernier moment telle PROMENADE SI HABITUELLE, SI CONSACRÉE, qu'on ne pouvait m'en priver sans PARJURE, ou bien... longtemps avant l'heure RITUELLE, il me disait : « Allons, monte te coucher, pas d'explication! »

Ainsi se dissocient la langue des personnages et la langue de l'auteur.

> 1, 105 : Le retour de ce samedi asymétrique était un de ces petits événements intérieurs, locaux, PRESQUE CIVIQUES qui, dans les vies tranquilles et les sociétés fermées, créent une sorte de LIEN NATIONAL et deviennent le thème favori des conversations, des plaisanteries, des récits exagérés à plaisir; il eût été le NOYAU TOUT PRÊT POUR UN CYCLE LÉGENDAIRE si l'un de nous avait eu la tête épique... La surprise d'un BARBARE (NOUS APPELIONS AINSI TOUS LES GENS QUI NE SAVAIENT PAS CE QU'AVAIT DE PARTICULIER LE SAMEDI)... était une des choses qui, dans sa vie, avaient

> le plus égayé Françoise... elle trouvait plus comique encore (tout en sympathisant du fond du cœur avec ce CHAUVINISME ÉTROIT) que mon père, lui, n'eût pas eu l'idée que ce barbare pouvait l'ignorer.
>
> 1, 85 : [des soldats participent à la manœuvre dans la ville de province] : Alors tout d'un coup sa [du jardinier] fille s'élançant COMME D'UNE PLACE ASSIÉGÉE, faisait UNE SORTIE, atteignait l'angle de la rue, et APRÈS AVOIR BRAVÉ CENT FOIS LA MORT, venait nous rapporter avec une carafe de coco, la nouvelle qu'ils étaient bien un mille qui venaient sans s'arrêter, du côté de Thiberzy et de Méséglise.
>
> 2, 24 : [Swann compare Odette à un visage de Botticelli] : l'idée de sa matérialité et de sa vie venait l'enivrer avec une telle force que, l'œil égaré, les mâchoires tendues comme pour dévorer, il se précipitait SUR CETTE VIERGE DE BOTTICELLI et se mettait à lui pincer les joues.

En nommant directement, presque naturellement, Odette « une vierge de Botticelli », Proust rend plus éclatante encore l'absurdité de cette comparaison.

Comme nous l'avons vu par les diverses comparaisons empruntées aux domaines scientifiques, Proust aime employer des images HYPERBOLIQUES, s'écartant du récit proprement dit. Avec une sorte d'ironie sur lui-même, l'auteur cherche ensuite à ressaisir ces comparaisons papillonnant loin de leurs objets, en leur en substituant d'autres, mieux rapportées aux personnages :

> 1, 22 : Mais si l'on avait dit à ma grand'tante que ce Swann... avait, comme en cachette, une vie toute différente..., cela eût paru aussi extraordinaire à ma tante qu'aurait pu l'être pour UNE DAME PLUS LETTRÉE la pensée d'être personnellement liée avec Aristée dont elle aurait compris qu'il allait, après avoir causé avec elle, plonger au sein des royaumes de Thétis, dans un empire soustrait aux yeux des mortels et où Virgile nous le montre reçu à bras ouverts; ou — pour s'en tenir à une image QUI AVAIT PLUS DE CHANCE DE LUI VENIR A L'ESPRIT, CAR ELLE L'AVAIT VUE PEINTE SUR NOS ASSIETTES A PETITS FOURS DE COMBRAY — d'avoir eu à dîner Ali-Baba, lequel quand il se saura seul, pénétrera dans la caverne, éblouissante de trésors insoupçonnés.

Comme les symboles, cette exagération dans les images trouve son explication : par-delà les petits faits, il faut chercher les grandes choses, le contingent est dominé par l'éternel, et, par exemple, la double existence de Swann a quelque chose de la légende d'Aristée et de Thétis. Mais d'un autre côté, la comparaison n'est qu'une façon d'illustrer cette complication

d'impulsions psychiques multiples que Proust aime à souligner (Ali-Baba dans la caverne sur des assiettes + la double existence de Swann).

> I, 154 : quelques images conservées par ma mémoire... de ce qu'était le Combray du temps de mon enfance; et parce que c'est lui-même qui les a tracées en moi avant de disparaître, émouvantes, — SI ON PEUT COMPARER UN OBSCUR PORTRAIT A CES EFFIGIES GLORIEUSES DONT MA GRAND-MÈRE AIMAIT A ME DONNER DES REPRODUCTIONS — comme ces gravures anciennes de la Cène ou ce tableau de Gentile Bellini dans lesquels l'on voit en un état qui n'existe plus aujourd'hui le chef-d'œuvre de Vinci et le portail de Saint-Marc.
>
> De même I, 35 : [les bruits que l'enfant entendait au lit] semblaient ne devoir cet effet de lointain qu'à leur pianissimo, comme ces motifs en sourdine si bien exécutés par l'orchestre du Conservatoire... que tous les vieux abonnés, — les sœurs de ma grand'mère aussi quand Swann leur avait donné ses places, — tendaient l'oreille comme s'ils avaient écouté les progrès lointains d'une armée en marche qui n'aurait pas encore tourné la rue de Trévise.

La comparaison est justifiée dans un esprit d'enfant : il lui est possible d'associer les passages en sourdine d'un concert à des bruits distincts et lointains à la fois. Mais cette image-support devient ensuite l'élément dominant. Tout peut de la sorte se rapporter à tout — il faut seulement que les phénomènes séparés dans le monde extérieur soient unis dans la conscience.

> I, 157 : ce nénufar [ballotté par le courant], PAREIL AUSSI à quelqu'un de ces malheureux dont le tourment singulier, qui se répète indéfiniment durant l'éternité, excitait la curiosité de Dante et dont il se serait fait raconter plus longuement les particularités et la cause par le supplicié lui-même, si Virgile, s'éloignant à grands pas, ne l'avait forcé à le rattraper au plus vite, COMME MOI MES PARENTS.

Le va-et-vient des nénuphars observé par le narrateur, ce *perpetuum mobile* de la plante, rappelle les châtiments éternels de l'Enfer dantesque — Dante évoque Virgile — et ce « mentor », à son tour, ramène aux parents du narrateur : les idées se meuvent en circuit fermé.

Cette hyperbole dans la comparaison aboutit à des descriptions rappelant Homère par leur précision, par l'amour qu'on y trouve pour les détails d'un monde qui ne devait à l'origine servir que de point de comparaison : l'auteur semble abandonner le fil de son récit et se perdre dans les arabesques d'un tapis

tissé d'associations plus ou moins fortuites. Par ce moyen, il sape volontairement l'intérêt porté à son action :

> I, 26 : [le grand-père veut attirer l'attention de deux parentes] il fallait qu'il eût recours à ces avertissements physiques dont usent les médecins aliénistes à l'égard de certains maniaques de la distraction : coups frappés à plusieurs reprises sur un verre avec la lame d'un couteau, coïncidant avec une brusque interpellation de la voix et du regard, moyens violents que ces psychiatres transportent souvent dans les rapports courants avec les gens bien portants, soit par habitude professionnelle, soit qu'ils croient tout le monde un peu fou.

Nous sommes d'un coup transportés du monde du grand-père dans celui des psychiatres, de là à étendre le mot *fou* au premier également, il n'y a qu'un pas...

> I, 32 : Elle [la servante Françoise] possédait à l'égard des choses qui peuvent ou ne peuvent pas se faire un code impérieux, abondant, subtil et intransigeant sur des distinctions insaisissables ou oiseuses (ce qui lui donnait l'apparence de ces lois antiques qui, à côté de prescriptions féroces comme de massacrer les enfants à la mamelle, défendent avec une délicatesse exagérée de faire bouillir le chevreau dans le lait de sa mère, ou de manger dans un animal le nerf de la cuisse).

Le code moral non écrit de Françoise s'associe, dans une vision kaléidoscopique, aux lois de l'Ancien Testament. Proust met en évidence une continuité spirituelle entre des événements d'apparence disparate, reliant ainsi *son* histoire à *l'*histoire — celle de l'univers. Il nous montre le jeu du destin, l'humour de l'histoire. Lorsqu'il compare par exemple, dans *A l'ombre des jeunes filles en fleurs*, Françoise choisissant des morceaux de viande aux Halles à Michel-Ange séjournant huit mois à Carrare afin de choisir le marbre le plus parfait pour Jules II, je ne suis pas d'accord avec Crémieux (p. 69), qui voit là une raillerie tournée par l'auteur contre sa propre création, à la manière d'Anatole France; au contraire, Proust reconnaît l'unité de l' « art » culinaire et de l'art du sculpteur — l'humour bonhomme du passage se dégage de l'idée même que les degrés les plus bas dans la hiérarchie de l'esprit sont reliés aux plus élevés, par la similitude de l'impulsion spirituelle et par le soin dans le choix. Pierre-Quint a très subtilement ressenti la parenté de la servante Françoise avec la vieille France, telle que la représente la duchesse de Guermantes, et même la parenté

de son français avec celui de Mme de Sévigné et de La Bruyère. Ces comparaisons excessives ne sont donc en réalité que le rétablissement de hiérarchies originelles, qu'avaient détruites l'ordre artificiel auquel nous soumettons l'univers. Dans la vie aussi, Proust mettait « sur le même plan » maîtres et serviteurs (Pierre-Quint, p. 76). L' « excès » de la comparaison se traduit concrètement dans l'extension de la comparaison par rapport à la description de son objet : dans 1, 34, le narrateur, désirant voir sa mère venir à son chevet, envoie en vain Françoise la chercher; cette commission est comparée à l'entremise inutile d'une tierce personne entre un adulte (par ex. Swann) et la personne qu'il courtise : une page entière est consacrée aux détails de cette scène typique! Il est certain que Proust obtient ainsi une anticipation des actions de Swann (le roman ne progresse pas linéairement; les anticipations et les rétrospectives y sont mêlées) mais en tous cas, il affaiblit par ce procédé l'intérêt porté à l'action de l'enfant.

L'hyperbole dans la comparaison s'obtient aussi par l'IMBRICATION D'UNE IMAGE DANS UNE AUTRE : dans le passage déjà cité, 1,35, les bruits qu'entend l'enfant sont comparés à un orchestre jouant en sourdine, mais cette image à son tour évoque la progression d'une armée proche. On en voit la raison : les bruits apparaissent tout à tour plus forts et plus faibles — ce qui suggère la possibilité d'une exagération, d'une variation due à celui qui les écoute — c'est donc encore une subjectivisation de l'événement. L'imbrication de la comparaison II dans la comparaison I n'est toutefois qu'un reflet de la complexité de l'univers et produit bien sûr une fois encore des phrases complexes — comparables aux subordinations au second degré [33].

> 1, 58 : Son vieux porche [de l'église]... était dévié et profondément creusé aux angles... COMME SI le doux effleurement des mantes des paysannes... pouvait, répété pendant des siècles, acquérir une force destructive, infléchir la pierre et l'entailler de sillons COMME en trace la roue des carrioles dans la borne contre laquelle elle bute tous les jours.
>
> 2, 161 : [le nom de Gilberte] formant, passager céleste au milieu des enfants et des bonnes, un petit nuage d'une couleur précieuse, PAREIL A CELUI qui, bombé au-dessus d'un beau jardin du Poussin, reflète minutieusement, COMME un nuage d'opéra plein de chevaux et de chars, quelque apparition de la vie des dieux.

C'est comme si un objet se reflétait dans plusieurs étangs ou plusieurs miroirs à la fois. On remarquera d'une façon

générale que Proust, à côté des métaphores, qu'il apprécie tant, emploie fréquemment la forme plutôt vieillotte du *comme*, de la COMPARAISON ACHEVÉE; il aime à dessiner les diverses tendances concurrentes, l'influence mutuelle des images. Il lui faut donc d'abord poser ces images séparément, avant de les accoupler en quelque sorte sous nos yeux. Il travaille sur différents plans (« il expliqua qu'il faisait de la psychologie sur différents plans », Pierre-Quint, p. 120). Nous retrouvons ici une dissociation assez fortement intellectuelle, non un amalgame des événements partiels. Proust nous fait voir simultanément différents étages de l'appréhension du monde, sans faire tomber les cloisons. Je trouve que Pierre-Quint a tort (p. 135) de voir dans ces *comme*, *tel que*, *de même* un procédé intentionnel pour remédier... à ce que sa forme pourrait avoir de trop intellectuel ». Ces comparaisons sont AUSSI des dissociations (p. 269, nous trouvons un propos de Proust contre le *comme* au sens de « pour ainsi dire », c'est-à-dire le *comme* d'effacement des contours). Je ne crois pas non plus que, si Proust veut vraiment « prouver », philosophiquement parlant, la réalité des abstractions, comme le pense Pierre-Quint, une telle preuve pratique puisse ne pas être intellectuelle. Il est remarquable que Proust, qui aime tant éclairer les arts et les domaines de la nature les uns par les autres, et dépeindre leurs correspondances, dise dans un cas comme 2, 172 :

> les pigeons dont les beaux corps irisés qui ont la forme d'un cœur et sont COMME les lilas du règne des oiseaux...

et n'ose pas recourir au type d'expression, qu'aurait nettement préféré un Balzac, *les pigeons*, *les lilas du règne des animaux* (cf. *le chameau*, *le vaisseau du désert*, etc.) : c'est LUI-MÊME qui établit les correspondances, qui établit la liaison (pour employer l'expression des téléphonistes). La métaphore introduirait dans de tels cas la dépendance, alors que chez Proust règne une certaine autonomie entre *comparatum* et *comparandum*, qui suivent des voies séparées. L'auteur, qui se réserve toute liberté dans le rapprochement et la « composition », procède comme un *poiètès* et modèle à son gré sa création. Nous le pressentons plus que nous ne le voyons à l'œuvre.

Le mystère qui entoure le narrateur, son jeu de cache-cache dans le fond du décor ne se retrouve pas seulement dans la façon dont il se détache de ses personnages et de son récit, il se détache aussi du Moi, qui se résorbe dans LE NOUS ET LE ON. Proust passe constamment du récit au traité : le récit ne fournit plus alors qu'un exemple pour des expériences

générales. Innombrables sont les phrases qui oscillent entre la moralité et le récit et inversement :

> 1, 89 : NOS TORTS MÊME FONT DIFFICILEMENT DÉPARTIR DE CE QU'ELLES NOUS DOIVENT ces natures dont ma grand'tante était le modèle, elle qui brouillée depuis des années avec une nièce à qui elle ne parlait jamais, ne modifia pas pour cela le testament où elle lui laissait toute sa fortune, parce que c'était sa plus proche parente et que cela « se devait ».
>
> 1, 94 : Ils ne disaient même pas qu'il [Bergotte] avait du talent. Ils ne le disaient pas parce qu'ils ne le savaient pas. NOUS SOMMES TRÈS LONGS A RECONNAÎTRE dans la physionomie particulière d'un écrivain le modèle qui porte le nom de « grand talent » dans notre musée des idées générales.
>
> 1, 121 : Il [Legrandin] ne pouvait pas savoir, au moins par lui-même, qu'il [le snob] fût, PUISQUE NOUS NE CONNAISSONS JAMAIS QUE LES PASSIONS DES AUTRES, et que ce que nous arrivons à savoir des nôtres, ce n'est que d'eux que nous avons pu l'apprendre.
>
> 2, 9 : Ce thé en effet avait paru à Swann quelque chose de précieux comme à elle-même, ET L'AMOUR A TELLEMENT BESOIN DE SE TROUVER UNE JUSTIFICATION, une garantie de durée, dans des plaisirs qui au contraire sans lui n'en seraient pas et finissent avec lui, que quand il l'avait quittée... il se répétait...

A chaque page, le récit tourne à un didactisme scientifique qui, avec son calme et sa grandeur sublimes, dresse à l'arrière-plan des faits racontés une sorte de monument, invisible abri du sage, du narrateur, du mystérieux Moi. Et ici encore le traité « excède » le cadre des faits relatés isolément, comme dans les comparaisons : l'éternel, le monumental, domine le particulier, le temporel.

A cette tendance objectiviste à se détacher du contenu du récit s'oppose une forme de narration participant à la vie des personnages, contemplant les événements avec leurs yeux — la même antinomie que nous avons déjà rencontrée en analysant le rythme de la phrase : sérénité supérieure de la phrase-cadre, fièvre impressionniste des parties de phrases. Impressionniste, c'est-à-dire vue sous l'angle du personnage (ou du lecteur), la description proustienne l'est souvent. Nous placerons ici les cas où nous assistons à la GENÈSE D'UNE ACTION.

> 2, 64 : Sa jalousie, comme une pieuvre qui jette une première, puis une seconde, puis une troisième amarre, s'attacha

solidement A CE MOMENT de cinq heures du soir, PUIS À UN AUTRE, PUIS À UN AUTRE ENCORE.

2, 66 : les plaisanteries qui... l'avaient toujours amusé parce qu'il voyait Odette EN RIRE, EN RIRE AVEC LUI, PRESQUE EN LUI.

2, 69 : il lui tenait LE MÊME RAISONNEMENT, au MÊME degré d'insincérité qu'à SOI-MÊME, et MÊME, à un degré de plus.

L'effet de *même* se renforce à chaque répétition. Dans la répétition d'un tel *même* (*les lunettes... semblaient elles-mêmes, même dans les plus insignifiants...*), C. voit (p. 58) un trait du « style proustien » (par opposition au « style flaubertien »). Cf. encore l'anaphore en *co-* p. 418.

Nous rangerons encore sous cette rubrique les cas d'*inversion* [34] : l'action, placée avant son auteur, se forme ainsi devant nous. Naturellement, il en résulte pour le lecteur une tension, et j'aurais pu en parler dans les éléments « retardants », par ex. 2, 163 : « Seule, près de la pelouse, ÉTAIT ASSISE UNE DAME D'UN CERTAIN ÂGE. » On voit, dans l'ordre, une personne seule, le gazon proche, la situation assise; enfin on apprend que la personne assise est une dame âgée. C. (p. 119) cite un autre passage : « Seuls, s'élevant du niveau informe de la plaine et comme perdus en rase campagne, montaient vers le ciel les deux clochers de Saint-Étienne. »

1, 132 : AINSI PASSA près de moi CE NOM de Gilberte, donné comme un talisman... AINSI PASSA-T-IL, proféré au-dessus des jasmins et des giroflées.

Après que le premier volume de *Du côté de chez Swann* s'est achevé sur les mots : « il la reconduisait jusqu'à la porte de son petit hôtel rue La Pérouse... », le second commence ainsi : « AINSI REVENAIT-ELLE dans la voiture de Swann... »

Nous sommes en présence du « style-défilé » si fréquent chez Proust, qu'il s'agisse de nous décrire le cortège triomphal d'un mot ou celui d'une personnalité : l'inversion semble accroître la longueur et la solennité du défilé [35]. Cette inversion impressionniste se retrouve particulièrement souvent dans la subordonnée : c'est, je suppose, que le sujet (avec ses déterminants) produit un effet plus fort en position finale, donnant de la sonorité à la fin de la phrase; en outre les déterminants du sujet (propositions ou participes) sont plus faciles à raccorder, surtout lorsqu'ils sont annoncés dans la construction par des « avant-coureurs » (cf. p. 426 sq.). André Gide a relevé dans une œuvre de jeunesse de Proust (C., p. 140) une phrase qui caractérise à elle seule le style proustien; elle dépeint l'éveil

à une conscience de plus en plus lucide : « Et de nos noces avec la mort QUI SAIT SI POURRA NAÎTRE NOTRE CONSCIENTE IMMORTALITÉ. »

> I, 18 : sur lesquelles [joues] amené là par le froid ou quelque triste pensée, était toujours en train DE SÉCHER UN PLEUR INVOLONTAIRE.
>
> I, 27 : ce baiser précieux et fragile que maman me confiait... il me fallait... le garder pendant tout le temps que je me déshabillais, SANS QUE SE BRISÂT SA DOUCEUR, SANS QUE SE RÉPANDÎT ET S'ÉVAPORÂT SA VERTU VOLATILE.
>
> I, 118 : la boule de neige des jardins qui commence à embaumer dans les allées de votre grand'tante quand NE SONT PAS ENCORE FONDUES LES DERNIÈRES BOULES DE NEIGE des giboulées de Pâques [*langue parlée, encore qu'un peu « enflée » !*]
>
> I, 138 : [ces situations] se produisent chaque fois qu'A BESOIN DE SE RÉSERVER la place et la sécurité qui lui sont nécessaires, un VICE que la nature elle-même fait épanouir chez un enfant [*avec un* lui *renvoyant à la suite du texte !*]

Un effet particulier est obtenu dans l'exemple que voici :

> I, 111 : Peu à peu son [de la tante] esprit n'eut plus d'autre occupation que de chercher à deviner ce qu'à chaque moment pouvait faire, et chercher à lui cacher, *Françoise.*

Le rythme de la phrase traduit par imitation le retranchement de la servante dans ses cachotteries. Elle ne se démasque qu'à la fin. En même temps, on entend la question inquiète de la maîtresse, la tante : « Que peut bien faire ou chercher à me cacher Françoise ? » La servante Françoise est l'objet inquiétant des pensées de la maîtresse : elle apparaît comme une « puissance », une force de la nature. La phrase que voici rend un effet vraiment monumental :

> I, 170 :... tandis qu'alentour les chemins se sont effacés et que SONT MORTS CEUX QUI LES FOULÈRENT ET LE SOUVENIR DE CEUX QUI LES FOULÈRENT.

Il me semble que, d'une façon générale, cet ordre des mots a tendance à exprimer l'irrévocable (manifestement sous l'influence de l'inversion usuelle dans les règles et les lois : Est défendu... Ne sont pas admis...) : je sens quelque chose de législatif dans les exemples suivants :

1, 147 : en m'avouant à moi-même qu'ÉTAIT DE MOINS EN MOINS PROBABLE LE HASARD qui l'eût mise sur mon chemin.

2, 20 : De sorte que, pendant quelque temps, NE FUT PAS CHANGÉ L'ORDRE qu'il avait suivi le premier soir... et, bien plus tard quand l'arrangement (ou le simulacre rituel d'arrangement) des catleyas fut depuis longtemps tombé en désuétude...

C'est sans doute sur le type impressionniste *il arrive deux étrangers* que s'est aussi modelé le *c'était*, au lieu de *c'étaient*, que je retrouve partout chez Proust.

1, 12 : Car bien des années ont passé depuis Combray, où, dans nos retours les plus tardifs, C'ÉTAIT les reflets rouges du couchant que je voyais sur le vitrage de ma fenêtre.

1, 17 : c'était de ces choses à la vue desquelles on s'habitue.

1, 81 : C'était les événements qui survenaient dans le livre que je lisais.

1,165 : ce n'était pas des impressions de ce genre qui pouvaient me rendre l'espérance.

Certes, ce n'est là qu'une façon d'ÉCRIRE[36] — Proust n'a pas osé employer *c'est de ces choses*, sauf en reproduisant la langue vulgaire — mais c'est une écriture qui répond à la sensibilité grammaticale de Proust : elle évite de dévoiler prématurément le sujet à venir (dans un certain sens cette construction se trouve donc à l'opposé de la construction avec « avant-coureurs »). J'ai trouvé UN exemple de forme non accordée dans un verbe autre que *être :*

2, 138 : quelle vérité douloureuse PRENAIT pour lui ces lignes du *Journal d'un poète.*

Que Proust emploie les FORMATIONS SUBSTANTIVES typiques de l'IMPRESSIONNISME, qui indiquent des nuances, des formes prises par les choses, cela ne peut surprendre :

1, 114 : mon ravissement était devant les asperges, trempées d'outremer et de rose et dont l'épi, finement pignoché de mauve et d'azur, se dégrade insensiblement jusqu'au pied... par des IRISATIONS qui ne sont pas de la terre. Il me semblait que ces nuances célestes trahissaient les délicieuses créatures... qui, à travers le déguisement de leur chair comestible et ferme, laissaient apercevoir en ces COULEURS NAISSANTES d'aurore, en ces ÉBAUCHES d'arc-en-ciel, en cette EXTINCTION de soirs bleus, cette essence précieuse...

1, 14 : elle [la lanterne magique] substituait à l'opacité des

> murs d'IMPALPABLES IRISATIONS, de surnaturelles APPARITIONS MULTICOLORES, où des légendes étaient dépeintes comme dans un vitrail vacillant et momentané...

Je mettrai enfin ici l'ensemble des faits dont C. (p. 118 sq.) parle d'une façon remarquable, dans son chapitre « Perspectives ». LA DESCRIPTION DE PERSPECTIVES OPTIQUES sans tenir compte de la position objective des objets dans l'espace est de l'impressionnisme pur : les clochers de Martinville se déplacent en fonction du mouvement des voyageurs et selon les tournants des chemins. Les montagnes chez Proust bondissent comme des moutons. Non seulement les choses vues, mais aussi les souvenirs changent d'emplacement, non sans qu'il en résulte un effet comique :

> 1, 172 : [à peine faisait-il jour] que la fenêtre avec ses rideaux quittait le cadre de la porte où je l'avais située par erreur, tandis que pour lui faire place, le bureau que ma mémoire avait maladroitement installé là se sauvait à toute vitesse, poussant devant lui la cheminée et écartant le mur mitoyen du couloir; une courette régnait à l'endroit où il y a un instant encore s'étendait le cabinet de toilette, et la demeure que j'avais rebâtie dans les ténèbres était allée rejoindre les demeures entrevues dans le tourbillon du réveil, mise en fuite par ce pâle signe qu'avait tracé au-dessus des rideaux le doigt levé du jour.

Chaque ensemble se décompose en éléments, « comme dans le ralenti du cinématographe ». Un homme se décompose en ses aspects partiels. C. cite entre autres un passage où il est question d'Albertine : *c'est dix Albertine que je vis.* C'est l'une des « multiplications » les plus fréquentes chez Proust : il y a différents Swann (1, 23 : *le Swann que connurent... tant de clubmen ;* 1, 24 : *ce Swann-là, ce premier Swann ;* 2, 86 : *le fils Swann* opposé à *Charles Swann* — tous deux désignant le seul et même Swann), deux Legrandin (1, 121), deux Gilberte (2, 167), deux Odette (à plusieurs reprises : l'Odette vue en rêve et dans la réalité; l'Odette avec Swann et l'Odette loin de lui; l'Odette femme aimée et l'Odette « femme entretenue », etc.); et même, Proust ironise sur l'usage qu'il fait lui-même de l'article distinctif devant les noms propres, en faisant dire à Mme Verdurin, 2, 47 : *nous avons eu « un » Brichot incomparable...* Et finalement les deux titres *Du côté de chez Swann* et *Le côté de Guermantes* ne sont rien d'autre que deux perspectives indépendantes sur la jeunesse du narrateur. Le corps des hommes se décompose en organismes partiels autonomes avec chacun son « cerveau », conformément à la spiritualisation constante de tout le corporel :

> 1, 11 : MON CORPS, trop engourdi pour remuer, cherchait, d'après la forme de sa fatigue, à REPÉRER la position de ses membres pour en INDUIRE la direction du mur, la place des meubles, pour reconstruire et pour nommer la demeure où il se trouvait. SA MÉMOIRE, LA MÉMOIRE DE SES CÔTES, de ses genoux, de ses épaules lui présentait successivement plusieurs des chambres où il avait dormi... Et avant même que ma pensée... eût identifié le logis..., lui, — MON CORPS, — SE RAPPELAIT pour chacun le genre du lit, la place des portes, la prise de jour des fenêtres, l'existence d'un couloir... MON CÔTÉ ankylosé, cherchant à deviner son orientation, S'IMAGINAIT, par exemple, allongé face au mur.

L'activité du corps devient un organisme dédoublé du corps lui-même :

> 1, 163 : Et — ô merveilleuse indépendance des regards humains, retenus au visage par une corde si lâche, si longue, si extensible qu'ils peuvent se promener seuls loin de lui — ...ses regards flânaient çà et là.
>
> 2, 19 : Il avait voulu laisser à sa pensée [lors du baiser] le temps d'accourir, de reconnaître le rêve qu'elle avait si longtemps caressé et d'assister à sa réalisation, comme une parente qu'on appelle pour prendre sa part du succès d'un enfant qu'elle a beaucoup aimé.
>
> 2, 51 : Il montait en voiture, mais il sentait que cette pensée y avait sauté en même temps et s'installait sur ses genoux comme une bête aimée qu'on emmène partout et qu'il garderait avec lui à table, à l'insu des convives.

Les frontières s'effacent entre les choses. Mais là où Proust procède par MÉTAPHORE, il semble qu'il cherche à glisser d'une chose dans une autre — pour nous inculquer l'instabilité de toutes choses. Dans son excellente « étude de lilas », C. (p. 59 sq.) a montré comment Proust nous rend sensible le « processus de croissance de l'arbre » par le choix des métaphores autant que par le rythme de la phrase. Ici — à l'opposé des comparaisons — Proust, par un lent changement rappelant une nébuleuse, passe insensiblement des lilas à un élément liquide :

> Le temps des lilas approchait de sa fin, quelques-uns effusaient encore en hauts lustres mauves les BULLES délicates de leurs fleurs, mais dans bien des parties du feuillage où DÉFERLAIT, il y a seulement une semaine, leur mousse embaumée, se flétrissait, diminuée et noircie, une ÉCUME creuse, sèche et sans parfum.

Le processus de croissance des lilas va de pair avec le reflux du « liquide » - lilas, en deux images entrelacées. Voici un exemple exactement semblable :

> I, 193 : ...au-dessous de la petite ligne du violon mince, résistante, dense et directrice, il avait vu tout d'un coup chercher à s'élever en un CLAPOTEMENT LIQUIDE, la masse de la partie de piano, multiforme, indivise, plane et ENTRECHOQUÉE comme la mauve AGITATION DES FLOTS que charme et bémolise le clair de lune.

Le jeu du violon devient un flot — ici encore, donc, modification dans l'élément. Le jeu du violon est flot et le flot passe en mineur — entrelacement des images. Rythme du violon rendu par le rythme de la phrase *(s'élever <> que charme et bémolise le clair de lune)*. Ajoutons l'exemple I, 130 (ci-dessus p. 408), où des coquelicots et des bleuets on passe à la mer par les termes « marins » de *déferler*, *hisser*, *cordages*, *cingler*, *bouée*, *barque échouée* : nous constatons une tendance à l'expression « liquide », destinée à faire apparaître liquéfié, désagrégé, ce qui était originellement solide.

Quelle lenteur, quelle circonspection chez Proust, dans l'introduction d'une image; il la mène par degrés à son épanouissement suprême : il montre d'abord une petite entaille presque invisible, puis évoque la douleur — et à partir de ces deux composantes se forme l'image du « martyr », qui s'avère à la fin être celle de saint Sébastien percé de mille flèches, dans une apothéose humoristique.

> I,120 : Mais à ce nom de Guermantes, je vis au milieu des yeux bleus de notre ami se ficher une petite ENCOCHE BRUNE comme s'ils venaient d'être percés par UNE POINTE INVISIBLE, tandis que le reste de la prunelle réagissait en sécrétant des flots d'azur. Le cerne de sa paupière noircit, s'abaissa. Et sa bouche marquée d'un pli amer se ressaisissant plus vite sourit, tandis que le regard restait DOULOUREUX, comme celui d'un BEAU MARTYR DONT LE CORPS EST HÉRISSÉ DE FLÈCHES... [Suit une peinture du snobisme, puis 121] : un autre Legrandin qu'il cachait soigneusement au fond de lui... avait déjà répondu PAR LA BLESSURE DU REGARD, par le rictus de la bouche, par la gravité excessive du ton de la réponse, PAR LES MILLE FLÈCHES dont notre Legrandin s'était trouvé un instant LARDÉ et alangui, COMME UN SAINT SÉBASTIEN DU SNOBISME.

Je ne saurais mieux terminer ce chapitre qu'en citant celui qui m'a tant de fois servi de guide, E. R. Curtius : « Le style de

Proust est un mélange particulier d'intellectualisme et d'impressionnisme; il entrelace une analyse logique poussée jusqu'à l'extrême subtilité et une reproduction, approfondie jusqu'aux infimes nuances, des données sensorielles et psychiques; mais les deux s'accomplissent en un mouvement unique, sont fonction de la même énergie. » Dans ce qui précède, je n'ai rien voulu faire d'autre que d'étudier en détail ces deux pôles du style proustien. L'image donnée par Curtius s'y trouve entièrement confirmée. C'est tout juste si j'insiste davantage (comme Klemperer, *Moderne französische Prosa*, 2, p. 71) sur l'ironisme supérieur et le classicisme dans le récit proustien [37].

NOTES

1. 1,23 : « Même l'acte si simple que nous appelons "voir une personne que nous connaissons" est en partie un acte intellectuel. »

2. Pierre-Quint dit avec justesse, p. 135, que les nombreux déterminants adverbiaux chez Proust préparent l'arrivée de l'objet direct, « tels au théâtre ces personnages qui remplissent la scène avant la venue du héros ». Et il a raison aussi d'évoquer les périodes de l'allemand, avec leur verbe en position finale (cf. l'anecdote de Chateaubriand sur l'Allemand qui « attend le verbe »).

3. Dans *Le Français langue morte?*, p. 215, 223, Thérive parle de la « prose peu respiratoire » et du « style anti-oral » de Proust, et rattache la prose de Proust à la prose *pour lire* usuelle depuis les Goncourt (par opposition à celle de Flaubert, soumise à l'épreuve du « gueuloir »).

4. Par l'énorme charge qu'il accumule dans les subordonnées, Proust empêche son lecteur de tourner toute son attention vers le verbe de la principale — et évite aussi la monotonie de l'imparfait, inévitable dans une peinture aussi introspective que la sienne, *l'éternel imparfait* de Flaubert, comme dit Proust.

5. Même typographiquement, l'ouvrage est « serré », presque sans séparation entre chapitres, en lignes denses. C'est Proust lui-même qui l'a voulu ainsi : « Cela fait entrer davantage les propos... dans la continuité du texte » (Pierre-Quint, p. 92). Cette continuité du texte est un reflet de la continuité du monde.

6. Même Flaubert, l'inventeur de ce « peindre par phrases », n'a pas échappé à l'automatisme de ses créations stylistiques, qui revenaient toujours sous sa plume : Thibaudet (*Flaubert*, p. 265) parle de « ces phrases jetées dans le même gaufrier artificiel et monotone ».

7. Il est significatif que la correspondance de Proust regorge autant de parenthèses que ses œuvres littéraires (Pierre-Quint, p. 79); on peut y voir l'expression d'une incapacité à dominer la vie : comment un homme aussi amoureux du contour, de l'enjolivure, pourrait-il être à l'heure à un rendez-vous ? (« la simplicité dans l'action lui était inconnu », *op. cit.*, p. 80). Toutefois cette explication biologique naturaliste est sans intérêt dans l'étude de l'œuvre d'art. Il est plus important de savoir que Proust — comme Balzac — a non seulement remanié, mais complété

son roman en corrigeant les épreuves — la technique du « gonflement » correspondant, dans une autre dimension, au style à parenthèse — et que ce « gonflement » tient moins de place dans les volumes posthumes, écrits dans un français plus simple (comme le souligne H. Bahr dans un article de *Neue Freie Presse*, de Vienne, 27 septembre 1927).

8. Cf. une parenthèse déniant la réalité (*elles* [des fleurs arctiques!] *n'existent pas*), que Lalou, p. 188, cite comme un héritage de Rimbaud.

9. Peut-être les difficultés de construction sur lesquelles le lecteur bute à l'occasion sont-elles des obstacles amoncelés à dessein pour suggérer combien il est difficile de voir clair dans le monde :

> I, 19 : On ne le reconnaissait en effet qu'à la voix, on distinguait mal son visage au nez busqué, aux yeux verts, sous un haut front entouré de cheveux blonds presque roux, coiffés à la Bressant, *parce que nous* gardions le moins de lumière possible au jardin pour ne pas attirer les moustiques.
>
> I, 70 : j'entrais dans le petit cabinet de repos *que mon oncle Adolphe*, ... ancien militaire qui avait pris sa retraite comme commandant, occupait au rez-de-chaussée, *et qui*... dégageait inépuisablement cette odeur... qui fait rêver longuement les narines.

10. Son style n'est pas « allemand », encore que Proust, à en juger par une lettre à Curtius (reproduite par Benoist-Méchin), semble avoir envié l'allemand pour ses périodes rappelant celles du grec, d'accord sur ce point avec le romantique Lamartine (l'allemand « a les longs plis du manteau d'une reine »).

11. Pierre-Quint, p. 171, voit de la « modestie » dans le *je ne sais pourquoi* du passage suivant : (l'analyse de) « certaines manières de parler d'Albertine me faisait supposer — je ne sais pourquoi — qu'elle avait dû recevoir dans sa vie si courte pourtant beaucoup de compliments, de déclarations... », alors que Proust consacre une page entière à l'examen de ce « pourquoi » — il s'agit au maximum, pour Proust, d'une « *leçon* de modestie » donnée à ses lecteurs, en les habituant à des explications complexes, bifurquantes, en y faisant entrer l'éternelle incertitude de l'analyse des motifs.

12. Pierre-Quint, p. 133, voit dans les *soit que*, *peut-être que* l'expression des sentiments contradictoires qui convergent chez Proust pour former une *seule* impression. Seulement je ne dirais pas que Proust a « remplacé » par ces conjonctions les *que* subordonnants du XVII^e^ siècle.

13. Le même dualisme, discernable dans le mode du récit proustien, se reflète dans cette appréciation de Pierre-Quint : « sous l'apparence d'une œuvre statique, il nous présente une œuvre dans un continuel devenir ». C'est ce que Thérive, adversaire de Proust, formule ainsi (*op. cit.*, p. 225) : « C'est... un pari bien mal tenu que de vouloir offrir au lecteur le kaléidoscope des images et des idées à l'aide d'un style aussi lourd, plus lourd que celui d'Arnauld et de Nicole et aussi chargé d'oripeaux que celui de Rostand. »

14. Morand, avec ses tripartitions, a-t-il voulu imiter Proust, comme C. le suppose? Je n'en suis pas sûr. *Tendres Stocks*, de 1919, contient déjà des phrases comme : « Sa mère habite Toulon, une dame de pâleur avec des doigts roses, des costumes annamites, jamais habillée et qui laisse refroidir sans y toucher des mets exotiques, fière de jours voués à une table d'hommes spécieux ridés et pleins de mécomptes maritimes. »

15. Autant qu'on puisse en juger par ce dont nous disposons, il semble que la *composition en mosaïque* soit la méthode fondamentale de

Proust. Qu'on se rapporte à la lettre à Lacretelle publiée par Benoist-Méchin dans *La Musique et l'immortalité dans l'œuvre de Marcel Proust*, p. 18 : elle révèle que la musique de Vinteuil, qui contient entre autres choses « l'hymne national » de l'amour entre Swann et Odette, est un « brassage » de Saint-Saëns, de l'*Enchantement du Vendredi Saint*, de C. Franck, Wagner, Schubert, Fauré (à moins que toute la lettre doive être considérée comme ironique, cf. le début : « Dans la mesure où la réalité m'a servi, mesure très faible, à vrai dire... »). Toute la lettre, avec ses réserves prudentes et ses parenthèses, est significative de la complexité des vues de Proust. De même, Crémieux indique, p. 52, que Combray est une « synthèse » de plusieurs villes de France. On a presque l'impression que Proust a éliminé systématiquement les « différences spécifiques » de tous ses modèles, à l'instar des logiciens du XVII^e siècle.

Je voudrais noter encore ici la *juxtaposition d'épithètes inattendues*, qui sert elle aussi à dépeindre l'indissolubilité interne des contraires, ainsi que la diversité des appréhensions possibles du réel :

> 1, 193 : la mauve agitation des flots que charme et bémolise le clair de lune.
> 1, 172 : d'invisibles et persistants lilas.
> 1, 131 : [l'aubépine] l'arbuste catholique et délicieux.
> 2, 75 : un restaurant... où maintenant il n'allait plus que pour une de ces raisons, à la fois *mystiques et saugrenues*, qu'on appelle romanesques.

Ce qui est mystique sous un angle apparaît saugrenu sous un autre. Je trouve à cette dualité la résonance de l'inconciliable. Dibelius, et après lui Hatzfeld, parlent dans ces cas-là de la « concordance du non-concordant », *Jahrbuch für Philologie*, III, 69.

16. Thérive, *op. cit.*, p. 94, parle d'une « crise des formes en *usse*, *usses*, *ût* : « la forme instinctive du conditionnel passé, c'est *j'aurais voulu*. » Cf. aussi la *Revue de philologie française* 38, 173.

17. Vossler, *Zeitwende*, 1926, p. 161, voit dans le subjonctif français une forme consacrée « à l'expression de l'incertitude et à la pensée négative ».

18. Cf. les tentatives de sauvetage dans Thérive, *Le Français langue morte ?* p. 93 sq.

19. Là encore, je crois que Crémieux, p. 93, a tort de voir dans l'emploi du subjonctif chez Proust une « faute de français ».

20. Il est aisé de relier cette vision totale de la personnalité qui parle et la joie qu'éprouve Proust à vivre en société : on connaît les portraits et les pastiches que Proust produisait en société — annonciateurs de ses pastiches littéraires. (Cf. Pierre-Quint, p. 61 sq., en particulier le passage relatif aux détails — geste, rire — notés par Proust, p. 65.)

21. Soit dit en passant, cet exemple montre combien Thibaudet avait raison, dans son *Flaubert*, de situer l'origine du *style indirect libre* dans la langue PARLÉE : il suffit de transposer à l'imparfait *M. le Curé ne veut pas déranger* — et nous aurons du *style indirect libre* (Proust lui-même nomme déjà *style indirect* la forme non transposée !).

22. D'un autre côté, ce lien entre l'individu et sa manifestation dans la vie isole l'individu du reste du monde. Benoist-Méchin, déjà, a senti que les traits particuliers du langage des divers personnages correspondent au compartimentement en unités sociologiques, auxquelles l'individu est rattaché dès sa naissance. Une langue particulière isole. Cela se voit particulièrement dans l'argot des homosexuels de *Sodome et Gomorrhe* (Pierre-Quint, p. 225). Benoist-Méchin compare le monde

de Proust au grand hall vitré de la Gare d'Orsay à Paris, où l'on peut voir des groupes d'hommes *séparés*. (Cette image convient d'autant mieux à Proust qu'elle suggère la disposition et la répartition en étages et en niveaux. Les hommes de Proust vivent enfermés dans leur langue comme dans une forteresse.)

23. On remarquera que le réajustement des fleurs n'est d'abord pour l'amant qu'une pure forme pour introduire une scène d'amour. Mais en même temps Proust laisse déjà entrevoir le flétrissement du sentiment premier, en faisant un mot de ce qui avait jailli dans un moment unique, révolu. Le mot apportera désormais un message du temps passé, il n'éveillera plus la foi. On peut citer à ce propos 2,188 : « quand disparaît une croyance, il lui survit — et de plus en plus vivace pour masquer le manque de la puissance que nous avons perdue de donner de la réalité à des choses nouvelles — un attachement fétichiste aux anciennes qu'elle avait animée... » On n'a pas tort de parler de mots-fétiches.

24. La musicalité joue même un rôle dans le choix des costumes des personnages, cf. l'anecdote relatée par Pierre-Quint, p. 73 : Proust demande à une amie : « Comment s'appelle cette étoffe qu'une jeune fille peut jeter sur les épaules quand elle est en robe du soir ? — Du crêpe ? — Ce mot est affreux et la jeune fille de mon livre est jolie. » (Il repousse aussi *voile, étole, fourrure, écharpe, foulard*. Le mot *crêpe* évoquait manifestement en lui des images de deuil.) Peut-être y a-t-il, dans cette importance attachée au mot dans la création de la vie, un trait de caractère juif, cf. Müller-Freienfels, *Die Psychologie des deutschen Menschen* p. 216, sur le « rationalisme verbaliste » et l' « attachement intellectuel au mot » chez les Juifs.

25. Dans une page de récit prise au hasard (1,46), j'ai trouvé neuf termes scientifiques ! On peut du reste se demander si le choix de termes scientifiques précis, dans un ouvrage de belles-lettres, n'est pas là pour renforcer l'impression de complexité dans les objets dépeints : pour le lecteur cultivé, chez qui l'on ne suppose pas forcément une formation scientifique poussée, la science est peut-être justement un domaine hermétique, et il se dit : ce qui nécessite le recours à de tels termes techniques doit être inexprimable. Il est difficile de savoir avec certitude si Proust voulait par ce moyen traduire le caractère exprimable ou inexprimable du réel. L'effet humoristique des phrases ainsi enrobées de langage scientifique repose en fait sur un excès d'appareil pour exprimer des faits relativement simples, donc sur une disproportion entre le moyen et la fin. Les comparaisons scientifiques se rangent parmi les cas, si fréquents chez Proust, où l'image « excède » son objet; cf. l'exemple cité par C. : « Chaque fois qu'elle parlait esthétique, ses glandes salivaires — comme celles de certains animaux au moment du rut — entraient dans une phase d'hypersécrétion » — de la salivation dans un entretien d'ordre esthétique à l'écume de l'acte reproducteur — voilà bien la disproportion.

26. L'esprit de Proust est autant réflecteur que réflexif. Cf. le passage cité par Lalou, *Histoire de la littérature française contemporaine*, p. 674 : « Avant de m'endormir, je pensais si longtemps que je ne le pourrais pas que, même endormi, il me restait un peu de pensée. Ce n'était qu'une lueur dans la presque obscurité, mais elle suffisait pour faire *se refléter* dans mon sommeil, d'abord l'idée que je ne pourrais dormir, puis, *reflet* de ce *reflet*, l'idée que c'était en dormant que j'avais eu l'idée que je ne dormais pas, puis par une *réfraction nouvelle*, mon éveil... » Je retrouve cette façon de « penser qu'on pense qu'on pense »

dans mes souvenirs d'enfance, et on peut se demander si de tels états ne sont pas des survivances infantiles.

27. De là aussi le passé défini archaïque, marquant la perte « définitive » du temps perdu.

28. Sur le récit à la forme personnelle, cf. l'essai bref mais dense d'Eduard Berend, « Die Technik der "Darstellung" in der Erzählung » (*G. R. M.*, 1926, p. 231).

29. Proust parle aussi du « narrateur qui est Je et qui n'est pas toujours moi ». Swann et *Je* parviennent du reste (Benoist-Méchin, p. 117) à la « communion des âmes » : à ce moment commence une seconde partie interne de l'ouvrage.

30. Quelque chose du Moi narrateur nous est révélé par le titre lui-même « A la recherche du temps *perdu* ». Ce Moi recherche le *Paradise lost :* cela serait confirmé, s'il le fallait, par les dernières lignes de *Du côté de chez Swann* (2,190) :

> Le souvenir d'une certaine image n'est que le regret d'un certain instant; et les maisons, les routes, les avenues, sont fugitives, *hélas*, comme les années.

Cet *hélas* me semble venir du Moi narrateur — mais peut-être faut-il l'attribuer au Moi dans l'action, dont il est question juste avant. Ici encore règne un certain mystère. Quoi qu'il en soit, il y a une résonance voilée, tourmentée, résignée et douce comme à la fin de *Bérénice* de Racine. *Hélas !* est de fait l'interjection par excellence de Proust, investigateur des temps évanouis. Que le Moi narrateur soit identique à Proust lui-même, on peut le déduire des premiers mots d'une lettre d'Albertine, *mon pauvre Marcel*, — mais quelle discrétion dans ce détail!

31. Pongs, *Das Bild in der Dichtung*, I, p. 165 sq., distingue dans la comparaison en *comme si*, un premier cas : pure séparation « responsable » entre la sphère du réel et la sphère de l'image, et un second cas, où le recours à l'image en tant que telle apparaît comme une fiction subjective, comme un « arbitraire subjectif dont le pouvoir souverain nous amène finalement à reconnaître que la réalité elle-même ne prend forme à nos yeux que par le canal de fictions humaines ». Quand je me demande lequel de ces deux *comme si* on rencontre chez Proust il me faut répondre : *les deux !* Proust se plaît à séparer la sphère du réel et la sphère de l'image *parce qu*'il voudrait montrer l'édifice de fictions qu'est notre réalité!

32. Lors d'une explication de cette page à mon séminaire, certains auditeurs considéraient cette expression comme sérieuse, d'autres y voyaient de l'ironie — ambiguïté dans doute voulue par Proust.

33. Cette habitude se retrouve dans la façon dont Proust lisait ses œuvres : cf. Pierre-Quint, p. 65 sq. : « Il lisait très vite, s'interrompant souvent pour donner des explications, ajoutant aux incidentes et aux parenthèses de ses phrases des commentaires qui s'inséraient comme des notes critiques dans des notes critiques. »

34. Elle est en faveur croissante dans l'ensemble de la littérature française moderne, par ex. P. Morand, *Ouvert la nuit*, p. 67 : « Barcelone est une ville affreuse. *Passent des femmes* aux cils trop épais... » La forme normale *il passe des étrangers* est trop douce, trop lente pour l'*excentric-style* d'un Morand, qui veut produire des effets *soudains*.

Gide, *Les Faux-monnayeurs*, p. 75 : « Ah! que paraît salubre à tout l'être l'air qui n'a pas encore été respiré! »

Thérive, *Le Français langue morte ?*, voit dans des phrases de journa-

listes comme *il faudra dix ans pour que soient achevés les travaux, elle sortit avant que fussent apprêtés les bagages* un latinisme « symboliste » hérité des « Cénacles de 1885 ». Proust utilise même l'inversion dans son pastiche de Saint-Simon.

35. Foulet, *Rom.*, 1926, p. 150 sq., souligne le caractère littéraire et dramatique de l'adverbe *ainsi* et de quelques autres suivis de l'inversion en français moderne; il cite un professeur qui, corrigeant un cahier, remplace *ainsi leur âme sera remplie...* par *ainsi leur âme sera-t-elle remplie...* Mais pourquoi Foulet ne cherche-t-il pas ses exemples chez les écrivains ?

36. Très fréquente du reste chez Balzac.

37. Benoist-Méchin, si je le comprends bien, voit dans la langue de Proust une application des idées bergsoniennes sur l'évolution, décomposée par le langage humain en une foule d'instants du devenir : « C'est donc contre ses propres outils... qu'il a dû entreprendre une lutte héroïque. La langue qu'il s'est forgée, il n'a pu l'obtenir qu'en faisant éclater la syntaxe habituelle, en allongeant les périodes, en les enchevêtrant de conjonctions, de subordonné(e)s, en assouplissant les transitions, en empruntant son vocabulaire aux différents domaines des sciences et des arts. » Je ne parlerais pas pour ma part d'un « éclatement », mais seulement d'un élargissement de la syntaxe. Je m'abstiendrais aussi de chercher quoi que ce soit de musical dans l'ordonnance de cette prose — Benoist-Méchin a lui-même montré que pour exprimer le devenir pur, Proust se sert de la musique elle-même — encore que cette prose recherche souvent des effets musicaux, comme toute langue. Je ne suis pas sûr non plus que le style de Proust dépeigne « la progression musicale, où la cadence finale donne, rétrospectivement, son sens à la période entière ». Tout comme la musique, l'expression linguistique se déroule évidemment dans le temps — et cette signification rétroactive qu'on peut observer chez Proust, on la retrouve dans la très intellectuelle charade ou dans l'épigramme. Plutôt qu'une musicalisation de la langue, je trouve chez Proust une « linguisticisation » de la musique, une rationalisation que les Allemands auront plus de peine à suivre : si la musique se charge de « l'expression *rationnelle* des passions » (Rameau et — vraiment ? Berlioz) et que Proust poursuit le même but, comme le pense Benoist-Méchin (p. 89), alors la musique est soustraite à sa destination première : on remarquera aussi la délimitation nette, typiquement française, de la « petite phrase » de Vinteuil : il s'agit d'une unité rationnellement saisissable au sein d'un tout, non de l'infinité, de la vaste étendue d'une pièce symphonique par exemple. Cela me rappelle une phrase de Lamartine, qui, pour définir l'extase de la beauté « infinie » d'une femme, fait appel à... Rossini, alors que pour nous justement, ce rythme qui s'impose, le martèlement presque de cet Italianissimo représente l'exact opposé de l'illimité! — Autre chose : que veut dire Pierre-Quint lorsque, dans le contraste proustien entre phrases longues et courtes, il retrouve « les plus belles phrases wagnériennes ? » Il ne faut pas ravaler l'explication des arts les uns par les autres au niveau de l'illusionnisme.

L'ÉTYMOLOGIE D'UN « CRI DE PARIS » *

On connaît cette merveilleuse « Ouverture pour un jour de fête » qu'est le chapitre où Proust (dans le volume *La Prisonnière* [1923], tome VI d'*A la recherche du temps perdu*, 158 sq.) encadre le réveil du matin de Marcel et d'Albertine des cris de Paris célébrant le réveil de la métropole. L'auteur réussit à orchestrer les sentiments et d'attraction et de répulsion qu'éprouve tour à tour son héros vis-à-vis du caractère fuyant et menteur d'Albertine, non seulement par les variations savantes (transposition de majeur en mineur) qu'imposent ces fluctuations et intermittences psychologiques, mais aussi par l'introduction des voix de la Ville offrant un tissu musical symbolique. Marcel sent en elles tantôt une invitation aux jouissances de la vie extérieure (plaisirs du palais, de l'ouïe, etc.) qu'il goûte en commun avec sa bien-aimée, tantôt l'appel qu'adresse à cette femme, toujours prête à s'y perdre, le gouffre béant et sombre de la vie des sens et du vice. Dans les descriptions condensées que donne le romancier de ces cris traditionnels, une idée ressort avec une insistance sans doute voulue : l'identité de la musique des cris avec le chant de l'Église catholique, idée émise non seulement pour elle-même par un savant observateur, mais qui se rattache ici aux préoccupations de son héros. Dans ces cris évoquant des nourritures plutôt « terrestres » se glisse comme un *basso continuo* religieux, soulignant les droits du supraterrestre, au nom de quoi Marcel veut retenir Albertine au bord du précipice. Ce sont particulièrement certaines coupures brusques, saccadées, qui rappellent à l' « oreille historique » de Proust le mélange de déclamation et de chant propre à la musique des vieilles églises :

* En français dans *Romanische Literaturstudien*, Max Niemeyer Verlag, Tübingen, 1959.

... Le marchand d'habits... psalmodiait : « Habits, marchand d'habits, ha...bits » avec la même pause entre les deux dernières syllabes d'*habits* que s'il eût entonné en plainchant : « Per omnia saecula saeculo...rum » ou « Requiescat in pa...ce » ... Et de même,... une marchande de quatre-saisons... usait pour sa litanie de la division grégorienne :

A la tendresse, à la verduresse
Artichauts tendres et beaux
Arti-chauts.

C'est des origines de ce dernier « cri » que je voudrais brièvement traiter ici, en ajoutant l'étymologie du philologue à la « description historique » du romancier. Peut-être celle-ci se trouvera-t-elle confirmée et un peu élargie par les considérations qu'on va lire : elles partiront de la forme moderne pour remonter le plus loin possible dans le passé.

On sait que la symphonisation verbale des cris de Paris par Proust a été précédée par la symphonisation musicale des mêmes cris dans l'opéra de Charpentier *Louise* (représenté en 1900). A la fin du deuxième acte, les cris des marchands ambulants — accents-motifs entrelacés de manière impressionniste et symbolisant la Ville qui sert de fond de décor à l'intrigue, — se mêlent au duo des amants. Le cri du marchand d'habits s'y trouve aussi bien que celui de la vendeuse d'artichauts, celui-ci sous la forme :

Artichauts, des gros artichauts,
à la tendress', la verduress',
et à un sou,
Vert et tendre, et à un sou,

où l'assonance (imparfaite) *artichauts-sou* remplace celle qui se trouve dans Proust, mais où subsiste la rime *tendress'-verduress'*. L'opéra laisse même se terminer l'acte par le vers évoquant la fraîcheur de la verdure et de l'amour printaniers *(à la tendress', à la verduress')*, mais, moins préoccupé de l'histoire et du sens ultime des cris que le romancier, le compositeur ne transcrit que la partie vocale (de même dans le cri du marchand d'habits), sans en marquer la prosodie, l' « arrêt rituel » qui rattache, dans l'opinion de Proust, ces accents du Paris d'aujourd'hui au passé catholique de la vieille France.

Il est évident que les deux variantes du cri, entendues par Proust et Charpentier, sont des produits fragmentaires, variés selon la façon du peuple qui aime à *zersingen*, comme disent les experts du *Volkslied* allemand, des chants qui avaient jadis une forme plus parfaite ou plus complète. Par un heureux hasard,

le *Petit Dictionnaire du Peuple* de J. C. L. P. Desgranges (1821), publié juste un siècle avant Proust, nous donne une forme plus satisfaisante : *La tendresse, la verduresse, trois liards la pièce*, comportant une rime parfaite. Voici ce que dit ce dictionnaire, qui a été étudié par M. Gougenheim dans sa thèse complémentaire *La Langue populaire dans le premier quart du* XIX^e *siècle :*

> *La Verduresse.* Voilà du français de marchands d'artichauts qui crient dans Paris : *La tendresse, la verduresse, à trois liards la pièce.* Tout cela est charmant quant à la rime; mais pour s'exprimer exactement, il faudrait qu'ils disent : *La tendreté, la verdeur* [1].

N'en déplaise aux orthopédistes de la langue, non seulement la rime, mais précisément les formations en *-esse* ont une saveur archaïque, qu'il faut bien se garder de corriger. Évidemment, ce cri doit être assez ancien puisqu'il contient l'allusion au *liard*, monnaie de la vieille France royale, qui n'a plus été frappée depuis la Révolution (1792) et qui a été démonétisée en 1856 (*Larousse du XX^e siècle*). Mais nous pouvons remonter plus haut, précisément grâce à la formation *tendresse*, qui, aujourd'hui, n'est plus employée qu'au sens moral, alors qu'en a. fr. le mot pouvait signifier « tendreté », « le fait d'être tendre (au sens physique) »; voir dans Godefroy un exemple tiré du *Roi Modus*.

Une autre considération, plutôt d'ordre littéraire, nous reporte aussi à l'époque ancienne française. G. Thurau, *Der Refrain in der französischen Chanson* (1901), p. 485, mentionne notre cri du XIX^e siècle (sous la forme altérée *Un sou la pièce — La tendresse — La verdurette*, — il faut évidemment corriger : *verduresse*) parmi les variantes de refrains des *re(n)verdies*, ce genre lyrique de romance ou ballade (chanson de danse) printanière, où sont mis en scène, dans un cadre de verdure et de fleurs, soit le rossignol, symbole de l'Amour, soit Amour lui-même. On sait que c'est G. Paris qui a ainsi baptisé le genre parce que ce mot « en exprime à merveille et le cadre et le motif » (*Mél. litt.*, p. 556). En outre, selon lui, puisque la joie du retour du printemps était le motif central du lyrisme ancien français, c'en devait être une des manifestations les plus anciennes, celle qui le rattache aux fêtes de mai païennes. Malheureusement, ces chansons « que des jeunes filles et des jeunes femmes chantaient en dansant aux calendes de mai », à caractère « gai et printannier », célébrant « simplement le mois de mai, la nature renaissante, la verdure, les fleurs, le chant des oiseaux », ne nous ont pas été conservées; mais nous en avons l'écho dans des pièces latines ou allemandes des *Carmina burana* ou dans des refrains. Nombre de ces refrains, qui sont la « formule sacrée » du genre (comme le

mot *alba* est indispensable au genre lyrique ainsi nommé), ont été catalogués, après G. Paris, par Thurau. Le radical *vert*, ou un de ses dérivés, y figure :

Quand li nouviaus tens d'esté
Se part de froidure
Que cist bois sont boutonné
Et plain de verdure
La bonne amor m'asseure... ; —
Quand repaire la verdor *et la prime florette ; —*
A la renverdie, *au bois !* [2]
A la renverdie ; —
Verdure *le boys*, verdure

Souvent le lieu où l'on danse, gazon ou prairie, est mentionné dans les chansons populaires sous la forme *sus la verdure* (ou *sous le bois, la feuille ; sur le gazon*) ; souvent aussi, la langue s'empare du mot et le munit de suffixes-refrains fantaisistes dans lesquels l'allégresse lyrique cherche à s'épancher : *Verdurette, oh ! verduron ! ; La verduron don don, A la verduron, durette.* Les danseurs qui s'ébattent sur le gazon devaient être tentés d'y inclure la cueillette de certaines plantes printanières, et c'est ainsi que Thurau cite, d'après E. Rolland :

Oh ! verdin, verdillette,
Pour cueillir cresson
Verdillette, Oh ! verdillon,
Oh verdin, verdin, verdillette.

Nous pouvons conclure dès maintenant, en parfaite tranquillité d'esprit, que le cri des marchands d'artichauts était à l'origine une *renverdie* dans le genre de celles que nous venons de citer, mais qu'ils ont appropriée à leurs besoins commerciaux. Ils trouvaient dans la chanson de danse la mention du retour du printemps qui invite à l'amour et à la danse sur le verd *(A la tendresse-verduresse)* et de la cueillette de plantes *(Pour cueillir cresson > artichauts) ;* en ajoutant un prix *(à trois liards* [*à un sou*] *la pièce)* ils obtenaient une rime commode — et du coup ce mot *tendresse*, qui, à l'origine, se rapportait à la fois à l'amour et à la nature renaissants, devait, probablement dès la période anc. française, être compris comme qualifiant les plantes jeunes. Les éléments traditionnels de la strophe ont ainsi acquis une nouvelle valeur. Ce n'est, fait curieux, pas le mot *pièce* qui a appelé les rimes *tendresse — verduresse*, c'est *verduresse* (associé à *tendresse*) qui est l'élément le plus ancien, et c'est le chant du printemps qui a permis aux marchands de quatre-saisons d'insérer leur article dans un schéma poétique. C'est donc la poésie qui a frayé le pas

au petit commerce. Les vendeurs ambulants ont ainsi su capter dans leur cri toute la poésie matinale des anciennes chansons de mai; tout en l'asservissant à un besoin pratique, ils n'en ont pas défloré la fraîcheur. C'est pourtant chose très française que de laisser subsister toute la gratuité de la poésie à côté des intérêts pratiques librement avoués, qui, de ce fait, sont transposés en poésie. Et peut-être la poésie qui, dans les anciennes chansons, chantait la verdure comme lieu d'ébat de l'amour tendre et jeune, subsiste-t-elle sous forme de *tendresse pour la jeune verdure* — le marchand de quatre-saisons couvre d'un regard de tendresse cette marchandise *(artichauts tendres et beaux!)*, qu'il apprécie en poète — en poète populaire, s'entend, et pour qui le côté esthétique et le côté lucratif des produits de la nature ne sont pas dissociés. Je me rappellerai toujours, avec un émerveillement ému qui ne fléchit pas avec les années, ce cri insistant des fleuristes ambulantes de Paris au regard mutin, qui spéculent sur... — non, ce n'est pas le mot! — qui intègrent au gain de quelques sous le besoin de beauté de la race française [3] : *Achetez de la violette, de la violette jolie et pas chère!* Calcul — poésie? Non, il n'y a pas là de conflit : le poète, lui aussi, calcule ses effets, et le peuple est poète tout en calculant. Et le peuple-poète est traditionaliste : il adapte, il varie le donné — de sorte qu'un poète intellectuel, en l'espèce le romancier-poète Proust, peut encore en goûter et faire goûter la saveur primordiale. Ah! si Proust avait su l' « étymologie » de ce cri, combien aurait-il été heureux de retrouver des accents de la France du XII^e^ siècle dans les rues modernes du noble quartier Saint-Germain, que son héros aristocratiquement intellectuel et sa plus populacière Albertine habitent, et de rêver, avec une amertume désenchantée, à la fusion de l'aristocratie et du peuple qu'avait su parfaire une France qui n'est plus.

> C'est l'enchantement de vieux quartiers aristocratiques que d'être, à côté de cela, populaires. Comme parfois les cathédrales en eurent non loin de leur portail (à qui il arriva même d'en garder le nom, comme celui de la cathédrale de Rouen, appelé des « Libraires », parce que contre lui ceux-ci exposaient en plein vent leur marchandise), divers petits métiers, mais ambulants, passaient devant le noble hôtel des Guermantes, et faisaient penser par moments à la France ecclésiastique d'autrefois. Car l'appel qu'ils lançaient aux petites maisons voisines n'avait rien d'une chanson... [il] rappelait la psalmodie d'un prêtre au cours d'offices dont ces scènes de rue ne sont que la contrepartie bon enfant, foraine, et pourtant à demi liturgique.

Et maintenant nous comprenons encore mieux combien Proust avait raison de reconnaître dans la musique des cris de Paris, ponctuée qu'elle est [4] par des arrêts mystérieux, les accents ecclésiastiques : nous savons que la musique séculière du moyen âge se ressent de ses origines ecclésiastiques et M. Gerold dans son livre sur *La Musique au moyen âge* a relevé ces mélismes des chansons de troubadours et des chansons populaires qui trahissent leur dette envers le chant grégorien. Pourquoi, en effet, ces « trouvères populaires » que devinrent les marchands ambulants, n'auraient-ils pas, quand ils transposaient la *reverdie* en « cri », imité le ton psalmodiant de déclamation mâtinée de chant, qu'ils pouvaient entendre à l'église ? De sorte que, vraiment, les Cris de Paris représentent une ancienne variante sécularisée de cette déclamation chantante, qui n'existe plus aujourd'hui « dans le siècle »; ils suivent une syntaxe « demi-liturgique », vulgaire, française, mais issue de textes latins, et ce qui apparaît au touriste parisien si délicieusement séculier et chose de plein air, est né sous la sombre voûte de la cathédrale. Proust, l'artiste qui insère un conflit « social », naissant à l'intérieur d'un couple amoureux moderne, dans le cadre de la symphonie mi-séculaire [5] des cris de Paris, a bien senti le *basso ostinato* de la vieille église duquel le croyant est poursuivi jusque dans ses occupations journalières [6], et il a fait, rien qu'en passant et à un degré plus haut qu'il ne s'en doutait lui-même, œuvre d'historien de la civilisation [7].

NOTES

1. Ce sont les deux suffixes *-té* et *-eur* qui viendraient encore aujourd'hui à l'esprit d'un Français en quête de néologisme : cf. les deux substantifs dérivés de *sombre* que Pichon (*Le français mod.*, VI, 301) cite comme des exemples de dérivation spontanée entendus en 1932-1933 : *sombreté, sombreur*, le premier plus abstrait (la phrase étant : *... ici ce n'est rien comme sombreté*, « au point de vue du fait qu'il fait sombre »), le second plutôt indiquant une certaine intensité (dans la phrase : *Était-il* [ce local] *d'une telle sombreur ?*). Par contre le suffixe *-esse* est absolument improductif aujourd'hui hors de la sphère morale (cf. *rudesse, délicatesse*) : Meyer-Lübke, *Hist. fr. Gr., II*, 72, note qu'un *robustesse* forgé par Th. Gautier est, plutôt qu'un signe de vie de la part du suffixe, un indice du sentiment du poète qui voulait enrichir la langue par un procédé de formation archaïque. C'est l' « inutilité » de *verduresse* (puisque *verdure* suffisait) qui fait son charme : la fioriture suffixale *-esse* recrée à *verdure* lexicalisé une grâce vivante, mais faite d'une nostalgie qui rappelle le bon vieux temps.

2. La préposition *à* dans *À la verduresse, à la tendresse* est évidemment la même qui exhorte à se rendre *au* bois, *à la renverdie*. De là

le *à* d'autres cris : *À la barque, les huîtres, à la barque, / A la romaine, / à la romaine, / On ne la vend pas, on la promène,* etc. Régis Michaud dans son manuel *Vingtième siècle* (1933, Harper) explique (p. 477) : « The crier advertises the oysters as just fresh from the boat [barque]. » Mais alors on s'attendrait à **de la barque !* Non. Il doit y avoir ici une revalorisation moderne du *à*, qui semble aujourd'hui exhorter le public à accourir vers les comestibles offerts à la vente (*à* la verduresse, *à* la barque), alors qu'à l'origine la *renverdie* sommait l'assistance de se rendre à la cueillette du cresson, des artichauts, de la romaine.

3. Les Italiens, si adaptables à des milieux différents et plus épris de *virtuosità*, de *millanteria*, introduisent plutôt de l'imagination gratuite, si je puis en juger d'après un refrain dérivé de la formule des magiciens *hocum-pocum* que criaient les vendeurs de glace italiens de Baltimore : l'Italien utilise ses dons d'histrionisme et d'*autopersiflage*, et le vendeur de glace s'improvise magicien (qui peut faire tout sortir de son chapeau !). De même, le cri des vendeurs italiens *a uffa !* qui s'accompagnait probablement à l'origine d'un geste dépeignant l'abondance des marchandises à la disposition du public (cf. *REW*, s.v. *uf-* interjection, où une explication que j'avais suggérée jadis dans *Butlletí de dialectología catalana*, IX, 85, est acceptée), a plutôt une nuance théâtrale. En face du « théâtre gratuit » qu'offre le crieur italien, le français escompte plutôt le réalisme foncier de son public.

4. Cette ponctuation est particulièrement sensible dans le cri du rétameur parisien, que ni Proust ni Charpentier n'ont relevé et qui semble à dessein détruire le rythme naturel du mot français, en faveur d'une scansion tout arbitraire, évidemment d'origine liturgique : *re-é-tameur* (les deux syllabes finales sont dénuées de toute valeur prosodique propre et forment, ensemble avec le *é* prolongé plus élevé et chanté, comme une sorte de dactyle qui se termine en un *staccato* ou *pizzicato* caricatural, où seule la valeur syllabique de ces deux brèves apparaît).

5. Devrons-nous reconnaître dans la « chantante mélancolie », le « douloureux finale » que remarque Proust dans le cri du marchand d'escargots (dans les mots « On les vend six sous la douzaine », qui suivent les mots presque « parlés » : « Les escargots, ils sont frais, ils sont beaux »), un écho de cet air de tristesse qu'assumait probablement déjà le chant du marchand d'escargots de l'ancienne Rome dans la *Cena Trimalchionis* (*... tremula teterrimaque voce...*), note triste qui est restée au cri du *maruzzaru* napolitain (cf. M. L. Wagner, *Volkstum und Kultur der Romanen* VI, 6) ? Si cette théorie est juste, une continuité serait établie avec la tradition païenne.

6. On sait que Claudel a même senti dans le rythme binaire du vers classique la répercussion de l'Église : « La poésie française classique a ses canons dans les Commandements de Dieu et de l'Église et dans les adages villageois sur la température. Elle a essentiellement un caractère gnomique et mnémotechnique. La même horreur du hasard, le même besoin de l'absolu, la même défiance de la sensibilité, qu'on retrouve encore aujourd'hui dans notre caractère et nos arrangements sociaux, ont modelé notre grammaire et notre prosodie. » Ce qui correspond dans l'article que voici aux « adages villageois sur la température », les « cris », — se modèle encore sur le canon de l'Église, et l'insertion, constatée par nous, du bon sens dans la musique et la poésie ecclésiastiques confirme la réflexion de Claudel.

7. Une autre trace de l'ancienne poésie lyrique dans la langue française me semble être le mot *cocu* (angl. *cuckold*) que le *REW*, d'après

des articles de Jenkins et de l'auteur de ces lignes, rattache correctement à *coucou*. Mais je crois qu'un chaînon manque encore entre le cri *coucou !* s'adressant à des cocus (attesté p. ex. en Normandie) et *cocu* « mari trompé » et (quelquefois) « l'amant adultère » : on explique en général le cri, soit par l'allusion au coucou qui est venu mettre son œuf dans le nid d'autrui (*coucou !* signifierait alors « il y a un coucou chez vous »), soit par la fourberie de l'oiseau, qui chante tout en restant invisible et semble ainsi se moquer de nous (*coucou* signifierait alors « moqueur, railleur, trompeur »). Je crois aujourd'hui que c'est la poésie lyrique ancienne qui justifie le cri *coucou !* adressé à des maris vieux, jaloux et trompés. On sait que le coucou, dans cette poésie, est (comme le rossignol) un des oiseaux annonciateurs du printemps. G. Paris, *loc. cit.*, p. 574, écrit : « Une poésie d'Alcuin porte le titre de *Conflictus Veris et Hiemis : Hiems* veut retarder le chant du coucou, tandis que *Ver* veut le hâter; Palémon conclut en faveur de *Ver* et appelle le coucou en l'invitant à chanter sans délai » (il y a une pièce anglo-normande et une anglaise qui en dérivent, *l.c.*). D'autre part, un thème de cette poésie est aussi l'amour renaissant au printemps et le défi du vieux mari jaloux, dont la femme se console avec un amoureux plus jeune (cf. p. ex. la ballade *A l'entrade del tens clar / eya / pir joie recomençar / eya / e pir ialous irritar / eya / vol la regine mostrar k'ele est si amorouse*, Appel, *Prov. Chrestom.*, nº 48). C'est vraisemblablement cette situation printanière, le chant du coucou qui signale le printemps et ce que G. Paris a appelé les « saturnales des femmes », qui aura en premier lieu aidé à rapprocher le cri *coucou !* de l'idée de l'adultère — et les rapports avec l'oiseau qui met ses œufs dans le nid étranger ou qui nous raille par son invisibilité, auront été introduits après coup, par un essai, secondaire, de « rationalisation ». Nous avons conservé un tel chant de printemps, avec le cri « coucou! » s'adressant au cocu, à la fin de la pièce de Shakespeare, *Love's Labour's Lost*, quand « Ver » dit dans son débat avec « Hiems » : « When daisies pied and violets blue / And lady-smooth all silver-white / And cuckoo-buds of yellow hue / Do paint the meadows with delight, / The cuckoo then, on every tree, / Mocks married men for thus sings he : / Cuckoo! Cuckoo, cuckoo : O word of fear, / Unpleasing to a married ear » (un passage similaire se trouve dans *The Merry Wives of Windsor*, II, 1; les commentaires se contentent de rappeler le cri de mauvais augure du coucou dont parle Pline; on pourrait aussi citer le vers de Plaute : « At etiam cubat cuculus, surge, Amator, i domum »; d'autre part, G. Paris ne mentionne pas le débat de *Love's Labour's Lost*, mais les *reverdies*, où figure généralement un rossignol, lui rappellent (555) les « morceaux les plus aériens de Shakespeare »). Je crois que l'explication complète de *coucou* > *cocu* n'est offerte que par le *topos* de la poésie lyrique ancienne : le chant du coucou devient ainsi « effroyable pour les maris, » et le mari trompé (quelquefois aussi l'amant adultère) sera celui à propos duquel on crie « coucou! » Ainsi s'expliquera aussi l'it. *vecchio cucco* « vieux nigaud » : le mari que la femme dans la situation fictive, typique de ce genre, était censée tromper, était, comme j'ai dit, jaloux et *vieux*.

QUELQUES ASPECTS DE LA TECHNIQUE DES ROMANS DE MICHEL BUTOR *

Les pages qui suivent sont les dernières qu'ait écrites Leo Spitzer. La veille de sa mort, j'étais venu le voir à Forte dei Marmi, où il se reposait après les fatigues d'un congrès. Il se reposait, mais à sa façon, qui était de ralentir à peine le rythme de ses tâches. Quand il me reçut dans la chambre où il gardait le lit, je vis celui-ci véritablement couvert de papiers de toutes sortes. C'était le manuscrit presque achevé de son étude sur Michel Butor.

Qui a jamais tenu en main un manuscrit de Spitzer sait combien, rien déjà qu'en son aspect physique, une telle liasse est étonnante. Une écriture intensément alerte, en flèche, s'élançant pour ainsi dire dans tous les sens. Partout les renvois fusent, les notes s'ajoutent aux notes, les additions courent entre les lignes. Débordant les pages, des papiers mal collés et mis en rallonge, menacent de s'échapper. L'ensemble donne une impression indescriptible de jaillissement, de désordre foisonnant. Tel était, d'aspect peut-être plus désordonné encore qu'aucun de ses innombrables prédécesseurs, ce manuscrit gisant sur le lit, et qui devait être le dernier. Spitzer me parla aussitôt, fiévreusement, de ce qu'il y avait mis. Visiblement il avait une sorte de fierté malicieuse à me révéler qu'il venait de s'occuper d'un sujet tout moderne. Il était enchanté d'avoir mesuré sa subtilité de vieillard à celle du plus subtil des « jeunes » et de n'avoir pas perdu. Il était donc égal à lui-même. C'était le point sur lequel il revenait avec insistance, tantôt de façon triomphalement affirmative, tantôt avec une nuance d'interrogation inquiète, comme s'il avait besoin d'une réassurance, que je lui donnais volontiers. Ce dont il eût eu le plus horreur, disait-il, c'eût été de percevoir dans ses facultés spirituelles comme dans ses œuvres une baisse de niveau, un affaiblissement de la valeur. Telle était la raison pour laquelle l'achèvement

* En français in *Archivum linguisticum*, 1960-1961.

de son essai sur Butor le rendait si heureux. Il le sentait digne de tous les autres.

Ainsi jusqu'au dernier moment, jusqu'au dernier article, jusqu'aux dernières paroles, Leo Spitzer se préoccupait d'atteindre une certaine hauteur et de s'y maintenir ; car il savait que c'est par un effort chaque fois renouvelé qu'on continue d'y vivre, et jamais personne n'a recommencé de s'élever de façon aussi ardemment, aussi persévéremment réitérée que lui.

Zurich Georges POULET.

Dans l'étude qu'on va lire, je me propose de considérer certains traits de la technique employée dans les romans de Butor, qui me semblent conditionnés par sa conception du roman, ou plutôt de la réalité que ses romans reproduisent; je parle de la conception « qu'il a », sans ombre de doute de ma part, parce que les principes s'en trouvent formulés dans les romans mêmes. L'intérêt de mon travail résidera dans la logique avec laquelle certains aspects des romans découlent de ces principes. En exposant le système de présentation adopté dans les trois œuvres, je m'abstiendrai, en ligne générale, de points de vue historiques, de la genèse des procédés (qui d'ailleurs ne serait pas trop difficile à élucider : Proust, Gide, Kafka, Joyce, Faulkner, etc.) et aussi de leur comparaison avec ceux d'autres romanciers français d'aujourd'hui, même des romanciers de son école (Robbe-Grillet, Sarraute). La démonstration du système (telle conception engendre telle technique) sera le but principal de mon interprétation.

Je discuterai d'abord *L'Emploi du temps* (Éditions de Minuit, 1957) parce que la technique de l'auteur m'y semble plus arrêtée que dans *Passage de Milan* qui précède (1954), et développée d'une autre façon que dans *La Modification* (roman contemporain de *L'Emploi du temps*, 1957). Il est évident que la technique joue un rôle énorme dans l'œuvre d'un romancier moderne et que les événements « simplement » racontés pourraient tenir dans un nombre très réduit de pages, alors que la façon de raconter qu'adopte l'auteur rend nécessaires des développements dont le lecteur épris de « contenu » se passerait volontiers et qui, par leur effet de retard ou de ralentissement, pourraient même l'énerver.

Quel est en effet le « contenu » de *L'Emploi du temps* ? Il semble mince. Un jeune Français qui s'appelle Jacques Revel passe une année de stage dans une maison commerciale de la ville anglaise de Bleston. Dès le premier moment, il ressent un profond

malaise dans cette ville, une haine qui va croissant à la suite de déboires amoureux (l'une, puis l'autre de deux sœurs qu'à certains moments successifs Jacques a aimées, se fiancent à un autre), et d'un « accident » d'automobile dont un auteur de romans policiers et particulièrement d'un roman intitulé *Le Meurtre de Bleston*, George Burton, devient victime lorsque son identité — qu'il avait couverte par des pseudonymes — est révélée à certaines personnes de Bleston par Jacques. Celui-ci a des raisons de penser que c'est son collègue de bureau James Jenkins, incarnation de l'esprit local honnête, mais étroitement chauvin, qui a voulu assassiner Burton, et lui-même doit se reconnaître coupable, non seulement d'avoir informé James de l'identité du romancier, mais d'avoir contribué, par sa propre haine de la ville de Bleston, à la haine qui semble l'apanage de cette ville. Pour comble d'ironie, c'est James, le suspect, qui devient le fiancé d'Ann, l'une des jeunes filles aimées par Jacques. L'action décrite est restreinte à un an et les chapitres (I : L'entrée, II : Les présages, III : « L'accident », IV : Les deux sœurs, V : L'adieu) scandent les développements du drame qui respecte les « unités » classiques du lieu et du temps.

Il est évident que ce drame serait sans intérêt si la façon d'en raconter les événements, la technique de l'auteur ne réussissait pas à nous faire participer plus intimement aux sentiments du protagoniste et à l'atmosphère de l'antagoniste, la ville de Bleston. Et ce sont précisément les éléments de temps et de lieu qui, malgré leur simplicité (un an à Bleston), se prêtent à des complications narratives destinées à nous rendre réelles et tangibles les préoccupations successives de Jacques au sujet de la ville, son ennemie.

Prenons d'abord le facteur « temps » : le roman entier consiste dans le récit, le monologue de Jacques analysant à chaque moment ses propres réactions. Mais le « temps » du romancier moderne ne sera plus celui qui se dédouble simplement en temps actuel dans lequel le narrateur écrit son récit, et en temps où se déroule dans le passé l'action décrite, parce qu'aujourd'hui le narrateur ne se trouve plus devant celle-ci comme devant un échelonnement de tableaux successifs qu'il n'a qu'à copier en suivant l'ordre historique, mais la matière narrative elle-même est mouvante, elle évolue dans son esprit : certains traits de l'action, il se les rappellera plus tard que d'autres (ainsi la première conversation avec George Burton ne sera rendue que vers la fin du livre, p. 288, après maintes allusions à cette conversation si importante), il se les expliquera seulement à la suite de nouvelles réflexions sur le passé. Il n'y aura donc pas de récit linéaire, la multivalence des faits se faisant

sentir à chaque moment : l'action principale, l' « accident » ou le crime, ne s'éclaircira jamais complètement. Ainsi l'auteur procédera par retouches et repentirs successifs, de sorte que la même narration sera souvent repensée, réévaluée, réinterprétée. Butor a indiqué la relativité de cette matière narrative, sa décomposition en « moments d'interprétation » par les dates fréquemment juxtaposées au haut de la page : non seulement « juin-novembre », c'est-à-dire : novembre = le temps narré, juin = le temps de la narration, mais p. ex. à la page 298 les dates : « septembre, août, juillet, mars, septembre », ce qui veut dire que nous apprenons en septembre ce qui s'est passé en août, juillet, mars, etc. — ou p. 299 (la dernière page du livre) : « septembre, septembre, février » (matières de septembre et février racontées en septembre) — or ces deux pages 298-9 font partie du même sous-chapitre V/5 (de deux pages), ce qui doit signifier qu'au mois de septembre sont présents au narrateur tantôt août, juillet, mars (et septembre), tantôt (septembre et) février, selon les caprices de la mémoire. Il y a donc non pas un temps *un*, (ou doublé) mais un temps à plusieurs niveaux, puisque les distances de temps changent à tout moment, puisque le passé qui surplombe le présent n'est pas un passé un, mais un passé multiple (quelquefois aussi le passé ne « surplombe » pas le présent, mais s'identifie avec lui : « septembre... septembre »). Nous vivons donc avec l'auteur, qui est le véritable protagoniste du livre, non le roman des événements, mais le roman de son roman, sa « recherche » (p. 37) du passé, sa reconstitution, toujours fragmentaire et illusoire, même les étapes de sa reconstitution, puisque ses propres notes, auxquelles il recourt souvent, lui servent de points d'appui et puisqu'il épelle minutieusement selon les dates du calendrier les moments si différents de sa reconstitution du passé. Ainsi le lundi 19 mai (p. 37) l'auteur nous dit que les sept premiers jours à Bleston lui sont revenus en mémoire pendant sept mois « clairs, intacts », mais que toutes les nombreuses semaines du calendrier pendant les sept premiers mois (octobre-mai) se contractent presque en une seule période « immense, épaisse, compacte ». Au contraire, p. ex. p. 61, le rapport des événements de la veille doit répondre à une fraîcheur de mémoire qui se projette même dans l'avenir : « Il faut mettre tous les détails qui pourront rendre cet épisode d'hier soir présent, lorsque je relirai ce texte ». Le lundi 9 juin il écrit : « Avant-hier, 7 juin, je transcrivais mes souvenirs d'un dimanche vieux de sept mois, tout replongé dans l'air misérable de ce début de novembre » et il se promet à l'avenir d'éviter de tels « empiétements », en prévoyant que cette « fouille » régulière pourra le délivrer de l' « enchantement morose » que la ville

produit sur lui. Le lundi 30 juin il a le sentiment (p. 130) qu'un récit d'événements lointains dans le temps est néfaste; tant de choses pèsent sur son présent, « tant de choses », dit-il, « que je risque de déformer et d'oublier si je tarde trop de les écrire ». Ainsi (p. 133, 1er juillet) il ne mêlera plus dans ce « labeur d'éclaircissement et de fouille » au récit de novembre les événements en cours; son « indocile mémoire » ne lui aurait livré que de pauvres traces incertaines s'il n'avait pas transcrit une scène le lendemain; il s'efforce le 1er juillet de « draguer et fixer les grands lambeaux qui surnagent » d'une conversation du dernier jour de mai. Le vendredi 4 juillet (p. 141) il n'a pas encore su rétrécir la distance de sept mois entre le récit et les choses racontées. L'auteur nous fait participer (quand Rose se fiance à quelqu'un d'autre) à son amertume, qui le décourage (p. 189) de poursuivre « ce dangereux travail de fouille et de jalonnage » (retrouver décembre en juillet). Et pourtant écrire était le seul moyen de « résister à l'envoûtement » de Bleston (p. 199). L'auteur (p. 218), voulant transcrire pendant un certain jeudi d'août ce qui s'était passé durant le samedi et le dimanche précédents, se trouve sous la menace de l'heure qui tourne; il voudrait se coucher seulement au moment où il serait arrivé à la phrase « et je me suis couché » (le dimanche précédent) : les deux « temps » ne peuvent jamais coïncider! L'auteur se sent sous la pression des vagues de la mémoire (p. 196) : « Il est indispensable que je rétablisse cette cheville, et puisque le souvenir m'en est revenu si précis, il faut que je le fixe dès maintenant dans ces pages, avant qu'il ne s'efface et ne s'engloutisse de nouveau sous la pression d'autres vagues d'événements et de mémoire ». Et le lecteur se trouve associé à ce travail de sauvetage de ce qui pourrait sombrer à jamais dans la mer de l'inconnu.

L'auteur se relit souvent et ajoute *post festum* des détails qui auraient dû être insérés dans l'ordre du calendrier, ainsi p. 262 (jeudi 4 septembre) : « Dans le texte daté du jeudi 3 juillet que je lisais hier, j'ai décelé une importante lacune ». Le lundi 22 septembre il relit les pages de la deuxième semaine du mois d'août, tout en sachant que l'ensemble de pages consacrées au séjour à Bleston sera « inévitablement insuffisant, inévitablement lacunaire » (p. 291). Nous voyons même l'auteur, en train de rédiger son journal, se débattre avec l'ordre des pages qu'il écrit, allant jusqu'à repasser les mots écrits à une date antérieure et se trouver ainsi pris dans le labyrinthe du temps :

> P. 186 (lundi 28 juillet) : J'ai devant les yeux cette première page datée du jeudi 1er mai, que j'ai écrite... voici trois mois, cette page qui se trouvait tout en bas de la pile qui s'est

> amassée lentement devant moi depuis ce temps-là, et qui va s'accroître dans quelques instants de cette autre page que je raye de mots maintenant; et je déchiffre cette phrase que j'ai tracée en commençant : « Les lueurs se sont multipliées ».. Le cordon de phrases qui se love dans cette pile et qui me relie directement à ce moment du 1er mai où j'ai commencé à le tresser, ce cordon de phrases est un fil d'Ariane parce que je suis dans un labyrinthe... le labyrinthe de mes jours à Bleston, incomparablement plus déroutant que le palais de Crète, puisqu'il s'augmente à mesure que je le parcours, puisqu'il se déforme à mesure que je l'explore.

Même l'acte d'écrire n'est donc plus celui d'un moment, mais une architecture se composant de couches historiques différentes représentées par la pile de papiers amoncelés qui se trouve devant l'écrivain. Le livre se clôt avec le départ de Bleston, le mardi 30 septembre, seul événement apte, semble-t-il, à mettre un terme arbitraire au désir de savoir ce qui s'était passé le 29 février (date choisie arbitrairement parmi d'autres, rien que pour taquiner le lecteur), c'est-à-dire nous laissant en pleine impossibilité de reconstruire dans le temps tout le canevas de l'histoire. En effet, *L'Emploi du temps* est le contraire d'un roman policier puisqu'il n'arrive pas à la solution du problème, bien que sa technique s'en ressente, comme l'a indiqué l'auteur (p. 171) en usant au sujet du roman policier de termes qui s'appliquent à notre roman : « ce travail de l'esprit tourné vers le passé s'accomplit dans le temps pendant que d'autres événements s'accumulent », et aussi : « dans le roman policier le récit explore peu à peu des événements antérieurs à celui par lequel il commence » (p. ex. dans notre roman les « présages » précèdent « l'accident »).

Il faut avouer que cette impuissance de la part de l'auteur à reconstituer le passé est désillusionnante pour le lecteur qui a parcouru 300 pages précisément dans l'espoir de voir ce passé reconstitué, qui a été forcé de relire force passages pour essayer de capter le fil du développement. Aucun roman avant notre époque n'a été astreint à tant de récapitulations, d'arrêts et de nouveaux départs. Mais cette activité imposée au lecteur lui a démontré combien tout essai de reconstruction du passé est vain : tout effort pour arriver à préciser les dates aboutit à une superposition de dates diverses qui se chevauchent; tout passé déborde l'homme qui se met à sa recherche. La solution proustienne : le passé devenant livre et art, ne vaut plus pour Butor, qui transcrit le désespoir de jamais pouvoir retrouver le passé. Le roman est un anéantissement du roman.

La perspective du temps non retrouvé a engendré certains

traits de style particuliers à notre roman. Et d'abord, il y a ces phrases, ces longues phrases, qui incluent des « temps » (des dates) différents et produisent une sorte de ligne tremblante, indécise, qui noie les détails dans une mer d'atemporalité :

> P. 216 (daté du mercredi 13 août) : C'est ce jour-là, le samedi 19 avril, comme nous avions... bu notre dernière tasse de thé vert, Lucien et moi, au premier étage de l' « Oriental Bamboo »..., sous l'œil de bienveillant reptile du garçon jaune..., avec ce même dessin de lèvres, qui était peut-être un sourire, que lors de ce dîner de novembre avec James, où nous avions parlé du *Meurtre de Bleston*, que lors de ce dîner de juin avec Lucien, où nous avons parlé de J. C. Hamilton et des sœurs Bailey, que lors de ce déjeuner de l'hiver, dont je retrouverai la date exacte en poursuivant cette recherche..., que lors de ce déjeuner de samedi dernier [c'est-à-dire le 9 août] avec Rose..., c'est ce jour-là, le samedi 19 avril..., que cet homme, George Burton, qui a frôlé la mort de si près [l' « accident » avait eu lieu en juillet], et qui n'est pas encore complètement remis, que cet homme dont nous ne pensions pas alors qu'il était J. C. Hamilton, George Burton, dans toute sa santé..., est entré dans la salle...

Bien sûr, toute la phrase énormément gonflée à la manière de Proust (que j'ai abrégée en la réduisant à l'arête principale) sert à mettre en relief la date fatidique « le samedi 19 avril »; pourtant l'énumération des dates nombreuses auxquelles apparut le sourire du garçon jaune (détail qui ne semble avoir rien à faire avec l'auteur du roman policier George Burton, alias J. C. Hamilton) introduit un relativisme temporel qui contribue à rendre douteuse l'indication précise du 19 avril. Et si Burton apparaît à cette date « dans toute sa santé », certains événements ultérieurs, l' « accident » et la guérison encore incomplète à la date de la note, minent en nous cette image de la santé, semblant appartenir à un kaléidoscope plutôt qu'à une réalité stable. Le temps paraît dévorer « les temps » à l'intérieur d'une même phrase. Et c'est par la syntaxe de la phrase, élément de style qui implique lui-même du temps, que l'impression de ce temps vacillant a été produite.

Ensuite il y a des phrases dans lesquelles le lecteur peut, grâce à des informations antérieures, reconnaître deux couches de temps différentes, pour ainsi dire, dans une même phrase :

> P. 217 : C'est ce jour-là [19 avril] qu'il [George Burton] a commencé a manigancer sa mise en scène pour nous intriguer davantage, Lucien et moi, Lucien l'évadé, l'heureux,

> et moi, Lucien le fiancé, le bien-aimé, le bien-aimant, et moi...

Le lecteur « informé » sait que « l'heureux fiancé de Rose, Lucien », envié par l'auteur, n'a d'existence que depuis une époque qui se situe longtemps après la scène du 19 avril : c'est le mercredi 13 août seulement que ces deux images, Lucien l'homme et Lucien l'heureux fiancé, se superposent — bien que rien dans la phrase n'indique cette superposition que le lecteur doit découvrir. Le groupement de ces deux moments est rendu possible par la phrase. Au-dedans d'une même phrase la précision des dates aboutit à une confusion :

> P. 228 : Je ... regardais les briques des murs,... l'après-midi de ce samedi, de ce samedi 12 avril, puisque c'est ce jour-là que j'avais amené Lucien pour la première fois déjeuner au premier étage de l' « Oriental Bamboo », face à l'Ancienne Cathédrale, huit jours avant le samedi 19 avril où George William Burton nous y a rencontrés, nous a invités chez lui pour le samedi suivant, quinze jours donc avant ce dernier samedi d'avril où il nous a, chez lui, tant intrigués par cette mise en scène, par ces deux exemplaires du *Meurtre de Bleston*, seize jours donc avant cette nuit de dimanche où j'ai fait brûler le plan de la ville... que j'ai retrouvé le surlendemain, le mardi, sur cette table, tellement neuf, proclamant tellement la destruction de l'autre que le mercredi je suis allé acheter à Ann... ces feuilles de papier sur lesquelles j'ai commencé à écrire ce texte le 1er mai, vingt jours avant ce 1er mai, l'après-midi du samedi 12 avril...

Rares seront les lecteurs qui vérifieront en comparant les descriptions antérieures, la justesse de toutes ces dates si minutieusement cataloguées [1], dont ils extrairont plutôt une sorte de vague succession symbolique d'événements (qui semblent tous se rapporter à la notion de « brûler » ou «vouloir brûler»). Et on notera que les événements rapportés se mêlent aux rapports sur les événements (le déjeuner avec Lucien a lieu vingt jours avant le commencement des notations de « ce texte »), de sorte que, ici aussi, les dates que l'auteur s'efforce de distinguer, s'embrouillent. L'auteur, dans sa poursuite acharnée du temps, ne réussit qu'à nous en donner une impression labyrinthique. Jacques lui-même nous parle de labyrinthe à propos de sa première rencontre avec George Burton :

> Sur cette conversation du milieu de l'hiver, quelle végétation s'est développée..., quelle végétation d'événements et de pensées, d'oublis, de réflexions, de tentatives, immense

> *échafaudage* de branches bourgeonnantes, se ramifiant, se rencontrant, se faisant ombre, se traversant, se réunissant, immense *échafaudage* de poutres vivantes que toutes les pages de cette semaine explorent, reconnaissant à des niveaux intermédiaires toute une série de relais ou d'échelons sur lesquels mon effort de mémoire ce soir prenait appui pour parvenir jusqu'à ce *sol d'antan*...

phrase elle-même symbolique de l'effort vain pour rejoindre la réalité du passé.

D'ailleurs non seulement les mots écrits par l'auteur impliquent une succession d'événements qui se confondent, mais aussi les spectacles qu'il voit à Bleston, ainsi ce stupide et sanguinaire film, style *Quo vadis?*, *The Red Nights of Roma* (p. 227), qui évoque des époques entremêlées « les arcades du Colisée... entre leur claire splendeur neuve d'antan disparue, leur splendeur du jour inaugural, et leur délabrement actuel..., leur longue, lente, brûlante métamorphose en labyrinthe s'éboulant enserré dans le labyrinthe des papes..., le reflet rouge de la destruction sur les nuages, s'insinuant subrepticement... à l'intérieur du bleu du ciel projeté sur l'écran, de cet azur qui certes renvoyait d'abord à un moment du passé bien précis, encore que sa date exacte, récente, m'en reste inconnue, à ce moment où les opérateurs, que ce soit en Crète ou en Italie, lui avaient fait impressionner leur pellicule, c'est-à-dire à un instant situé quelques mois, au plus quelques années plus tôt, à l'intérieur de cet azur qui renvoyait surtout à un moment beaucoup plus ancien et plus étalé, *effaçant presque cet instant dans notre esprit*... » (c'est moi qui souligne). A remarquer l'expression paradoxale « leur claire splendeur neuve d'antan » qui exprime, stylistiquement, la superposition de couches de temps différents. Mais toute la longue phrase semble charrier le lecteur vers des climats et des temps anciens qui se superposent à ceux de Bleston.

Huit jours après le film *The Red Nights of Roma*, Jacques en voit un autre sur les ruines d'Athènes, qui lui rappelle, outre certains panneaux vus au Musée de l'histoire légendaire de Thésée, le film romain : «... si la séance d'il y a huit jours influait sur ma vision d'hier, celle-ci à son tour a transformé rétrospectivement la première » (p. 241). Ces images superposées suggèrent « une flamme qui se multiplie dans une enceinte de miroirs en quantité d'images d'elle-même ». Mais ce ne sont pas seulement la Grèce et Rome qui se télescopent, c'est encore un « travelogue sur Pétra » vu dans la même salle le 25 juin, celui du temple de Baalbek vu « un peu plus tard », « le quadrillage de Timgad » au milieu d'un film français dont l'action se situait

en Afrique du Nord, vu dans un autre cinéma. Et l'auteur d'insister de façon répétée sur le fait que toutes ces vues formaient une sorte de préhistoire de « l'hydre, de la pieuvre aux bras ramifiés », l'ancienne ville de Bleston dont les noms évoquent une longue histoire : Bellista, Belli Civitas (p. 244), pleine de meurtres, d'incendies et de haines, et nous comprenons que l'incendie et le meurtre, substance de Bleston, a existé depuis toujours dans l'histoire de l'humanité. De toute façon, les spectacles sur l'écran devant les yeux de l'auteur sont compliqués par des plans ou étages historiques, et l'auteur a soin de souligner ce syncrétisme temporel par le détail, anachronique, que les photographes n'avaient su éliminer de leurs cadrages « les coins des maisons ou des monuments publics actuels ».

Ce n'est pas par hasard que, dans la description des panneaux du Musée qui traitent de la légende de Thésée, la contraction du temps opère de telle façon que non seulement les dix-huit tableaux apparaissent non pas dans leur ordre historique, mais dans l'ordre 15, 1, 6, 14, etc., mais que la remarque de James approuvée par l'auteur nous est rapportée : que dans un seul panneau se trouvent réunis non pas des instantanés, mais des représentations d'actions qui durent un certain temps, de sorte que le même personnage peut participer à des événements séparés par plusieurs années (p. 212). Le temps contracté est sans aucun doute un élément de base de la narration comme celui de la superposition des temps.

Et ceci nous fait penser à un autre « spectacle » historique important qu'offre la ville de Bleston : le Vitrail du Meurtrier de l'Ancienne Cathédrale représentant le meurtre fratricide de Caïn, qui préfigure le meurtre fratricide dans la Nouvelle Cathédrale dans le roman de Burton et le meurtre de Burton lui-même probablement projeté par un habitant de Bleston. Caïn devient ainsi le *genius loci* de la ville. Mais ici aussi, un renversement des temps se produit : notre auteur apprend d'abord l'existence du célèbre vitrail par le roman policier de Burton, voit seulement plus tard ce vitrail lui-même et apprend par le vieil ecclésiastique, son guide, l'histoire religieuse (fratricide) de Bleston, qui explique la survivance (symbolique) du Vitrail de Caïn et non de celui d'Abel. Mais, chose curieuse, dans le roman policier le fratricide a lieu dans la Nouvelle Cathédrale et pourtant le romancier semble insister sur le vitrail de Caïn, « le livre produisant une illusion d'optique » parfaitement voulue par l'auteur, « qui nous présente » la Nouvelle Cathédrale comme un reflet amoindri de l'Ancienne, « qui décrit la première » pour la faire disparaître au profit de l'autre (p. 121). Ceci est un motif d'affabulation important pour

l'action, puisque James et sa mère, partisans de la Nouvelle Cathédrale, qui ne veulent pas voir le côté meurtrier de Bleston, y puisent une raison de plus de leur haine — meurtrière — contre l'auteur; mais ce qui nous intéresse ici, c'est la superposition ou compression de deux temps différents, l'Ancienne et la Nouvelle Cathédrale correspondant à des étapes différentes de l'histoire de Bleston.

Or, la théorie du roman policier que développe l'auteur Burton devant notre auteur, implique une réversion du temps : ce genre de roman (p. 171) « superpose deux séries temporelles : les jours de l'enquête qui commencent au crime, et les jours du drame qui mènent à lui, ce qui est tout à fait naturel puisque, dans la réalité, ce travail de l'esprit tourné vers le passé s'accomplit dans le temps pendant que d'autres événements s'accumulent » — et Butor entrevoit immédiatement le parallèle avec sa propre technique littéraire (et nous pensons qu'en effet le nom de Burton est à peu près l'anagramme de Butor) :

> « Ainsi moi-même, c'est tout en notant ce qui m'apparaissait essentiel dans les semaines présentes, et tout en continuant à raconter l'automne, que je suis parvenu jusqu'à ce deuxième dimanche du mois de mai... »

Et, continue-t-il, Burton imagine que la victime fait appel au détective qui découvrira le crime d'assassinat perpétré contre elle, pour qu'il la protège : ainsi les jours de l'enquête commenceront avant même le crime et de nouveau Butor invoquera le parallèle du comportement d'un auteur vis-à-vis des événements décrits : « ainsi tout événement appartenant à la série de l'enquête peut apparaître dans la perspective inversée d'un moment ultérieur comme s'intégrant à l'autre série » — ce qui est manifestement la théorie de Butor au sujet de la superposition des couches temporelles.

Mais, dira-ton, le roman de Butor n'est pas un roman policier, puisque dans ce dernier le détective (autre théorie de Burton, p. 146 sq.) doit être un second meurtrier, le premier meurtre en appelant un autre, celui-ci exécuté par le détective : « le détective est le fils du meurtrier Œdipe », qui lui « doit son titre, celui sans lequel il n'existerait pas ». Or notre auteur n'est pas le détective qui tue en découvrant la vérité, le second meurtrier — puisque aussi bien il ignore jusqu'au bout du roman s'il y a eu, en vérité, intention de meurtre de la part de James. Mais Butor a hérité de la technique du roman policier le va-et-vient continuel entre l'enquête et le crime, le crime et les présages du crime, entre le *post hoc* et le *ante hoc* et vice versa,

d'autant plus que lui-même se sent une âme meurtrière, haïssant la ville autant que la ville hait ses habitants, brûlant la ville en effigie en brûlant son plan et en trahissant l'identité de Burton-Hamilton, livrant cet auteur à « l'accident », ou au meurtre; et déjà quand il achète le roman *Le Meurtre de Bleston*, « l'ambiguïté du titre » lui procure une « petite vengeance » (p. 56) — ce qui veut dire que Jacques lui-même se sent capable du meurtre de Bleston. Lui-même est, non pas un incendiaire avoué comme le nègre Horace Buck, mais un meurtrier en puissance, ce qui implique une superposition des temps, puisque l'acte criminel convoité dans le présent se projette dans l'avenir. C'est précisément ce qu'exprime James et ce qui le rend coupable, lui, de cette attente du crime :

> P. 92 : Voilà : c'est comme si tous les acteurs d'un meurtre y étaient cachés [dans les rues de Bleston]; tout est prêt : la victime est derrière une des portes, la main sur la poignée de la serrure; elle va sortir, tourner au coin où son ennemi s'est embusqué, le doigt déjà sur la détente, mais tout est suspendu... Rien d'autre ne saurait véritablement se passer dans un tel décor, que de sordides crimes, et tout le reste y mène à travers d'innombrables détours, tout le reste n'est que voile devant eux.

Ainsi l'auteur partage avec James cette attente du crime (il applaudit à tous les incendies dans Bleston, p. 222) — ce qui équivaut à une superposition de l'avenir au présent. L'envoûtement qui émane de la ville haïe et auquel l'écrivain résiste avec plus ou moins de succès en écrivant (p. 199), brouille les temps (comme il brouille les événements).

Nous sommes maintenant amenés à la question : pourquoi le roman porte-t-il le nom *L'Emploi du temps*? Il est entendu qu'il marque l'intérêt que notre auteur nourrit pour le temps. Mais quelle est la raison d'un titre à première vue si peu transparent? Nous devons sans aucun doute nous rapporter au passage (p. 282) où James raconte le rêve qu'il a eu la nuit après l'accident, selon lequel c'est lui, James, qui a renversé avec son auto George Burton, et ensuite fourni la preuve que « ce n'était pas lui le coupable, lui, dans un mouvement de folie ». C'est que d'après les journaux George Burton avait été renversé à 6 h 20 et en reconstituant son « emploi du temps » de ce soir-là, entre six et sept heures, James devait conclure qu'il était à peu près impossible qu'il se soit trouvé alors sur les lieux de l'accident. Il faudra donc, je crois, interpréter le titre du roman *L'Emploi du temps* comme une ironie voulue par l'auteur : l'emploi du temps prouve peut-être l'innocence « légale et littérale » de James (p. 281),

mais son rêve « après coup » prouve sa culpabilité possible : « L'aveu qu'il m'a fait, bien loin de réduire à néant mes soupçons à son égard..., me montre jusqu'à quel point exactement ils étaient justifiés..., qu'il n'aurait fallu que fort peu de choses... pour que James jouât réellement le rôle que je lui ai longtemps attribué... » En d'autres termes l'emploi du temps ne prouve rien, le meurtre étant pour ainsi dire latent. Comme toujours dans ce roman l'exactitude de la notation des temps aboutit à la défaite devant la reconstitution du temps. C'est que la présence de la haine — et le roman de Bleston est un monument à la haine — annule les suites d'action et leur substitue une omniprésence au-delà du temps. La haine détruit le temps.

Si maintenant nous nous tournons vers l'unité de lieu, qui est constituée par la ville de Bleston, nous pourrons être plus succincts, parce que nos expériences avec le temps nous ont suffisamment préparés aux minuties des indications de lieu et à leur télescopage. L'auteur a préfixé à son roman une carte géographique de la ville de Bleston avec ses arrondissements, ses édifices officiels, restaurants, théâtres, églises, jardins, et les maisons habitées ou fréquentées par le protagoniste. Et chaque scène se déroulera dans un décor qui nous deviendra assez vite familier à mesure que l'auteur, qui subit encore dans les premières semaines la hantise du « vase clos », de la « trappe », de « l'Écrou » (nom de la première pension où il loge) qu'est pour lui la ville, se familiarise avec les lieux particuliers et finalement s'y oriente comme en pays de connaissance. Il y aura dans la première partie du roman des énumérations peut-être ennuyeuses, dans le style de guide de touriste :

> P. 53 : Défilaient à ma droite, dans Continent Street, l'embranchement de Willow Street, puis Willow Park, triangle dont le troisième côté est formé par Surgery Street et le Royal Hospital..., puis à gauche, le grand catafalque néo-gothique de l'Université avec son beffroi ; et je suis arrivé enfin à ce rectangle..., le centre du mouvement de la ville, de son commerce ménager avec ses trois grands magasins : « Modern Stores », au coin de Mountains Street, « Grey's » et « Philibert's » encadrant l'embouchure de Silver Street, le centre de ses distractions avec ses cinq grands cinémas : le « Gaiety », près de « Grey's », le « Royal », en face de l'Hôtel de Ville, et serrés l'un contre l'autre sur le côté sud, le « Continental », l' « Artistic », et le « News Theatre »... [*il est vrai que j'ai omis certaines touches un peu plus individuelles, mais qui ne relèvent pas beaucoup la sécheresse de l'énumération*].

Il est évident que de tels passages sont censés produire dans le lecteur le même ennui que ressent le protagoniste (l'auteur) pris

dans la trappe, « drogué », jusqu'au point de ne pas sentir le besoin de changer d'air et de quitter l'enceinte de la ville (p. 36). Et s'il déplie le plan de la ville (p. 43), les couleurs différentes de l'encre d'imprimerie ne relèveront pas la monotonie foncière des énumérations : nous voyons, par exemple, sur ce plan, marquées en rose,

> P. 44 : les rues dominées par deux grandes artères qui se croisent perpendiculairement, à l'angle sud-ouest de la place de l'Hôtel de Ville, horizontalement sur le plan : Sea Street, que prolonge Mountains Street qui traverse la Slee sur New Bridge, à peu près verticalement : Continent Street, puis City Street qui devient, en obliquant vers Alexandra Place, cette rue qui débouche entre les rampes d'Hamilton et de New Station, Brown Street, où je m'étais égaré la nuit de mon arrivée, et au-delà de Dudley Station, Scotland Street.

De cette topographie sans relief se détachent pourtant assez vite certaines localités qui, au cours du roman, assument une valeur symbolique : ainsi ce restaurant « Oriental Bamboo » dont une fenêtre donne sur l'Ancienne Cathédrale, célèbre par le Vitrail du Meurtrier et dont l'existence a été révélée à l'auteur par le roman *Le Meurtre de Bleston*, dans lequel le détective rencontre celui qui sera sa victime pour la première fois à une table au premier étage, et dans lequel le Vitrail joue un rôle déterminant (p. 82) : en sorte que le restaurant « Oriental Bamboo » se télescope dès sa première mention avec le vitrail. Et c'est dans ce même restaurant, à cette même table, que Burton, alias Hamilton, a d'abord adressé la parole à Jacques, le voyant en possession de son roman (p. 86); c'est là encore que Jacques, qui a vu deux jours plus tôt le Vitrail, dîne avec James, s'entretenant avec lui du roman *Le Meurtre de Bleston* — une autre fois plus tard (mais ces deux repas sont mentionnés en ordre inverse), avec le Français Lucien « sous l'œil de bienveillant reptile du garçon chinois » (et ils parlent de l'identité de l'auteur du *Meurtre de Bleston*); c'est là encore que Jacques a l'intention de mener Ann Bailey pour lui expliquer son comportement, rendez-vous qui n'aura pas lieu parce que le restaurant a brûlé par l'effet de ces « mauvaises flammes » que Jacques croit avoir allumées (p. 282). Plusieurs fois la série des rencontres est évoquée par les mêmes mots, par exemple, p. 216 :

> ... au premier étage de l' « Oriental Bamboo », ... à cette table près de la fenêtre qui donne sur la façade de l'Ancienne Cathédrale, où tant de rencontres s'étaient déjà produites sous l'œil du garçon chinois un peu gras [*à noter particuliè-*

rement ce motif du garçon chinois qui semble perpétuer l'identité de ce lieu].

ou p. 287 :

> [ce long entretien avec George Burton] qui a commencé entre nous le samedi 15 février au premier étage de l' « Oriental Bamboo », à cette table dont il est question dans les premières pages du *Meurtre de Bleston*, où celui qui sera le détective... déjeune avec celui qui sera la victime,... à cette table près de la fenêtre qui donne sur la façade de ton Ancienne Cathédrale, Bleston, célèbre par ton Vitrail du Meurtrier, ... à cette table où j'aurais tant voulu, le mois dernier, m'installer seul en compagnie d'Ann, à cette table où je les amènerai, je l'espère, elle et son fiancé James Jenkins...

Ces répétitions textuelles de motifs attachés aux lieux font l'impression de formules épiques (homériques) destinées à établir l'unité, le typique, de l'action; d'autre part nous voyons aussi comme une fusion de lieux dans cette association constante du restaurant et du vitrail, comme il apparaît dans un passage de la fin (p. 295) où l'auteur lui-même révèle sa technique :

> Chaque monument, chaque image nous renvoyant à d'autres périodes et à d'autres villes comme celles qui accompagnent le Vitrail de Caïn, ce signe majeur qui a organisé toute ma vie dans notre année, Bleston... ces morceaux de verre taillés et joints dans la France du XVI^e^ siècle, dont les hamoniques historiques principales s'intercalent entre celles des tapisseries du Musée comme les doigts d'une main entre ceux de l'autre lorsqu'elles se croisent, le Vitrail de Caïn fondateur de la première ville, cette grande énigme dans la lumière de laquelle j'étais allé reprendre force samedi, juste après avoir déjeuné avec Ann et James au premier étage de l' « Oriental Bamboo » rouvert, à cette table près de la fenêtre qui donne sur la façade noire, à cette table de rencontres, à cette table décisive, sous le regard de bienveillant reptile du garçon chinois un peu gras avec toujours ce même dessin de lèvres que l'on peut appeler un sourire.

Ainsi non seulement les temps, mais les lieux entrecroisent leurs doigts et ce qui distingue un lieu symbolique d'un autre est aussi ce qui les mêle. D'un côté, ce « signe majeur » de Bleston, le Vitrail de Caïn dans l'Ancienne Cathédrale, est distingué nettement du signe de l' « X » formé par les deux jubés croisés de la Nouvelle : les deux Cathédrales sont « les deux pôles d'un immense aimant » (p. 180), pour James et sa mère la Nouvelle

représente la ville qu'ils approuvent et pour Burton celle qu'il hait. D'autre part, les deux Cathédrales tendent aussi à se fusionner par le motif de la préfiguration : p. 65, dans le roman de Burton le premier meurtre a lieu dans la Nouvelle, le second, celui du fratricide abattu par le détective, et qui conclut ce que l'autre avait laissé en suspens, dans l'Ancienne « parmi les taches rouges que projette le Vitrail de Caïn » (on se demande seulement pourquoi l'événement préfigurant a lieu dans la Nouvelle Cathédrale, emblème du progrès dans le temps, et l'événement préfiguré dans l'Ancienne). A la page 231 la ville de Bleston, personnifiée, déclare elle-même que la Nouvelle Cathédrale n'est qu'un « nouveau visage de l'hydre » qu'elle est et restera. Comme les temps dans notre roman s'abolissent dans l'uchronie, ainsi les lieux dans l'u-topie (au sens étymologique du mot).

La nature fluide des lieux est particulièrement indiquée par le rêve de Jacques (p. 277) voyant la Nouvelle Cathédrale se transformer en un énorme thorax qui respire et qui finalement s'estompe et s'éclipse devant le bâtiment d'un énorme nouveau magasin (symbole du changement des temps par lequel les Cathédrales s'éclipsent devant les magasins, mais aussi de la fluidité des lieux). C'est que la ville de Bleston, symbole de la ville moderne (pas seulement anglaise, p. 38) qu'on doit haïr, la ville de Caïn (p. 80), meurtrier et « fondateur de villes » selon la Bible (p. 74), est constamment menacée par l'anéantissement. Telles Sodome et Gomorrhe, Bleston périra par les flammes. Il vaut la peine d'énumérer quantité de passages qui développent le symbole de la flamme destructrice. Dès sa descente de train (p. 10) Jacques flaire les « vapeurs sournoises » qui l'asphyxient (à ce moment nous ne pensons encore qu'à la grande ville industrielle moderne, mais l'adjectif « sournoise » nous prépare aux crimes qui se trament dans la ville). Les hautes cheminées lui semblent des « troncs restés debout d'une forêt incendiée par la foudre » (p. 55) : la pierre est donc aussi combustible que le bois. La fête de Guy Fawke's Day, au cours de laquelle on brûle les mannequins de paille, est déjà une préfiguration innocente d'autres incendies (Jacques sent une odeur âcre et rousse qui, dit-il, « m'envahissait toute la tête »). Plus tard, pendant que Jacques voit sur l'écran d'un cinéma « ces sombres flammes de pierre brillante, ces braises d'une ville », un grand hangar de Bleston brûle, ce qui lui rappelle les flammes qui, dans une tapisserie du Musée, dévorent Athènes, et le ciel rouge derrière la ville de Caïn dans le Vitrail (flamme et meurtre s'associent). Ensuite, dans l'établissement appelé « Amusements », Jacques voit le nègre Horace Buck tirer avec une

« étrange mitrailleuse » sur de petits avions noirs « survolant une ville en flammes dont ils sont l'émanation », et Horace Buck ne sera « pas étranger » au petit incendie qui fera fermer provisoirement l'établissement (p. 130) — plus tard, le nègre manifestera sa joie maligne, « toute cette vieille sciure, toutes ces vieilles étoffes, toutes ces vieilles têtes, [qui dans le jeu de la boutique devaient être « massacrées »] a pris feu » (le nègre est enfantin comme l'étaient les incendiaires bénévoles de Guy Fawke's Day, mais montre déjà le sadisme de la revanche). Sur le terrain de la foire Jacques voit un homme s'amusant à brûler des pellicules photographiques parmi lesquelles il retrouve celle du portrait de Burton, qu'il est tenté de brûler — sorte de soif de vengeance *in effigie* qui a gagné Jacques aussi : p. 140, « Est-ce la ville de Bleston qui me donne cette tendance à me venger par les flammes ? » Bleston devient la ville qui brûle : « l'incendie, fléau de Bleston, un autre a eu lieu » (p. 140); p. 222, un dépôt de peinture brûle : « O Bleston, ville de fumées...; Bleston, comme tes flammes sont noires, implacables, et puantes! » (l'enfer dantesque!). La joie maligne de Jacques s'épanche (p. 226) : « je sentais la flamme courir, gagner la ville; je la sentais avec une intense satisfaction vengeresse; je n'ai cessé de la sentir courir, applaudissant à tous les incendies, dans tous les quartiers de la ville. » En sortant du cinéma où il avait vu *The Red Nights of Roma*, la rougeur des nuées lui rappelant le rouge du ciel dans le Vitrail, Jacques regarde les briques des murs sur la place, « comme destinées à la flamme » (p. 228). Quand il veut amener Ann à l'« Oriental Bamboo », il trouve le restaurant fermé : celui-ci avait failli brûler tout entier (p. 247). Comme la ville, personnifiée, déclare à Jacques sa vitalité permanente, sa volonté de survie à tous les incendies (« sur cette immense carapace, quelle brûlure minuscule provoquera ce que tu pourras rassembler de braise » [p. 231]), Jacques se sent vaincu par la ville-larve Bleston : « J'aurais voulu brûler mes yeux qui ne m'avaient servi qu'à me leurrer, ces yeux, ce texte, brûler toutes ces pages ». C'est une sorte de *contrappasso* dantesque : il avait brûlé lui-même le plan de Bleston « en effigie, comme une sorte de négatif de la marque éblouissante imprimée au front de Caïn » (p. 262). En écrivant, il a trouvé « un moyen d'extérioriser ces flammes » de la haine contre la ville; il a dû reconnaître que la flamme qui a brûlé le plan de Bleston, la même que celle qui a brûlé l' « Oriental Bamboo », a été attisée par la ville qui « se jouait de lui » (p. 269). Au rouge des flammes sévissant à Bleston s'oppose fréquemment le bleu du ciel des pays du Sud évoqué par certains films : ce bleu se teinte d'un rouge différent de celui de Bleston (p. 296) : « le rouge prodi-

gieux de tes plus intimes braises, enfin délivrées, ce rouge au-delà de toute couleur, dont les plus superbes incendies n'offrent qu'une lointaine préfiguration impure. » Dans la dernière phrase du roman se retrouve encore l'allusion aux flammes qui dévastent perpétuellement Bleston comme elles dévoreraient le haïsseur Jacques, aussi longtemps qu'il y séjournerait : « Je m'éloignerai de toi, Bleston l'agonisante, Bleston toute pleine de braises que l'attise. » Ce n'est qu'en fermant le livre que nous échappons à a flamme de la haine qui mine à jamais la ville qui pourtant survit comme un damné dantesque.

On peut observer qu'à mesure que la ville devient de plus en plus allégorique, les lieux, clairement indiqués, se chargent davantage de valeur allégorique. Il y a un trait de style particulier qui se présente seulement dans la dernière partie et qui montre à quel point la ville est devenue la personne allégorique de l'adversaire que Jacques doit combattre avec acharnement : l'apostrophe dirigée contre la ville, qui n'apparaît, si je ne me trompe pas, qu'à partir de la page 222 : « O Bleston, ville de fumées... » et à laquelle la ville, comme un être vivant, répond en s'adressant à lui : « Jacques Revel qui veux ma mort, regarde ce nouveau visage de l'hydre » (p. 231). Or, ces apostrophes à la ville semblent céder le pas, à un moment donné, à des apostrophes à l'ange tutélaire de Bleston, la pure Ann, c'est-à-dire au moment où Jacques a encore l'espérance de pouvoir la regagner pour lui : p. 235, « Ann, je n'ai pas réussi à vous parler samedi »; p. 236, « Demain, Ann, au premier étage de l' « Oriental Bamboo »,... je réussirai à vous exposer... »; p. 237, « Ann, mon Ann, comment donc ai-je pu tenter de me faire croire à moi-même... »; p. 239, « C'est un simple échec temporaire, Ann ». Suivent les nombreuses invocations d'Ann sous la forme de l'Ariane grecque qui connaît le fil qui délivra Thésée du labyrinthe. Mais quand tout espoir en Ann-Ariane a disparu dans la partie intitulée « L'adieu », Jacques se met à décrire ses sentiments de découragement, en invoquant constamment Bleston, comme si le nom de cette vile néfaste était présent sans relâche à son âme torturée. Il n'y a plus alors d'invocations passionnées, parlées, adressées à Ann, mais des reproches nerveusement réitérés, lancés à la puissance maudite de la ville.

> P. 258 : j'ai été envahi d'une furieuse envie de les brûler [mes papiers]..., ce qui en apparence aurait bien refermé cet autre cercle se traçant depuis le soir d'avril où j'ai détruit *ton plan, Bleston*,... une furieuse envie qui me venait de *toi, ville* t'insinuant, t'infiltrant dans mon âme à la manière d'un démon possesseur, *Bleston* qui désirais te servir de moi-même comme instrument,... une furieuse envie de les brûler,...

ce qui n'eût été qu'un faux point final, *Bleston*, car ces flammes... j'en ai maintenant l'expérience, *Bleston*, sans l'empêcher de me hanter.

P. 261 : ... j'avais oublié cette autre de tes tentatives, *ville de Bleston*... Je t'avais touchée à vif, *ville de Bleston*... C'est pourquoi je te remercie d'être si cruellement vengée de moi, *ville de Bleston* que je vais quitter dans moins d'un mois...

Et les apostrophes « descriptives » de se répéter jusqu'au dernier paragraphe du roman : « ...je m'éloignerai de toi, *Bleston*, l'agonisante, *Bleston* toute pleine de braises que j'attise » — phrase qui, comme nous avons dit, soude Jacques et Bleston dans une même culpabilité.

Ainsi, comme pour les dates et les indications de lieu, il y a aussi dans notre roman une tendance à distinguer et *en même temps à confondre* l'antagoniste et le protagoniste : puisque la ville antagoniste insuffle la haine à Jacques, elle est en quelque sorte une partie de l'âme de ce protagoniste, le Meurtre de Bleston (titre ambigu, nous le savons) est un meurtre perpétré contre Bleston et aussi un meurtre perpétré par Bleston. C'est peut-être un message moral que celui que nous intime le roman : dans la haine, la partie active (le haïsseur) et la partie passive (le haï) se confondent. Jacques est devenu un meurtrier de Bleston (au sens actif) parce que Bleston est une ville meurtrière. Les flammes flambent également dans Bleston et en Jacques — et qui dira quel a été le premier chaînon dans cette série entortillée de flammes haineuses? Et on remarquera combien la haine réussit à grouper et à dresser les uns contre les autres les habitants de la ville : le nègre Horace Buck qui incendie par haine et qui, ainsi, se confond au moins dans l'imagination de James Jenkins (p. 283) avec George Burton; George Burton le romancier dans lequel Jacques a reconnu un allié contre Bleston et qui hait la Nouvelle Cathédrale; James Jenkins qui hait Georges Burton, Horace Buck et, en tant que trait d'union entre ces deux, Jacques (p. 284). Pour comble de « confusion », la ville elle-même (la ville allégorique) est partagée entre deux voix intérieures : celle « hargneuse, autoritaire et satisfaite » qui proclame sa vitalité éternelle, et une autre, « de lamentation réveillée par mes flammes, par la blessure que je t'ai infligée » (p. 279), « la voix de ton désir et de délivrance ». Or Jacques, lui aussi, est partagé entre la vengeance (« Nous sommes quittes ») et le désir de délivrance.

Toutes ces confusions, de temps, de lieux, de personnes, expliquent la composition du roman en petites tranches, en scènes détachées, en moments intérieurs rappelés à la mémoire.

N'était cette segmentation, le roman aurait pu être diminué de probablement les trois quarts de sa longueur : la description totale du moment avec tout son contenu particulier d'associations, de rapprochements, de distinctions, force l'auteur à des redites constantes, à suivre le cours des pensées qui se présentent en ce moment bien défini (même si ces pensées ne sont pas nouvelles pour nous) dans des phrases à *méandres* comme chez Proust ou Péguy, mais peut-être plus proches de ce dernier, par leur ton passionné, par leur mouvement oratoire. Chez Butor cette déclamation est probablement inspirée par la hantise que lui imposent certains temps, lieux, personnes, motifs toujours les mêmes. Au fond, tout le roman est une protestation, à chaque moment, contre la vie à Bleston en vase clos, contre la hantise toute-puissante de la haine, qui se morcelle en nombreuses particules de choses haïes : ainsi Jacques est hanté par toutes les pensées se rattachant aux exemplaires du *Meurtre de Bleston* :

> P. 149 : [dans cette notation du 8 juillet James est au centre : sa haine contre l'auteur du roman *Le Meurtre de Bleston* et contre le vitrail de l'Ancienne Cathédrale y est relevée] : ... j'ai vu arriver James après son déjeuner,... je l'ai vu fouiller dans les poches de son imperméable et se précipiter en bas pour ramener, un instant après, maculé, un exemplaire du *Meurtre de Bleston* que j'ai identifié quand il me l'a montré, affreusement confus, comme celui que j'avais acheté chez Baron's en octobre, que j'avais marqué de mon nom, qui m'avait servi de premier guide dans cette ville, qui avait attiré mon attention sur le Vitrail et qui m'avait mené à l' « Oriental Bamboo », celui que j'avais décoré, revenant de Plaisance Gardens, d'une petite image de tortue, que je lui avais prêté à lui, James, le lendemain, puis à Ann Bailey, celui que j'avais cru perdu, que j'avais dû remplacer par cet exemplaire d'occasion qui se trouve toujours sur le coin gauche de ma table, taché, lui, d'encre, marqué du nom d'un inconnu sans doute écossais, Mac quelque chose (je ne puis pas le déchiffrer), celui que j'avais retrouvé contre toute attente chez les deux sœurs lors de ce mémorable et regrettable dîner le dimanche 1er juin, et que je leur avais laissé, pensant qu'elles le garderaient en souvenir de moi.

Comme il en va pour tous les thèmes dans notre roman, une attention hallucinée se concentre sur ces deux exemplaires du roman *Le Meurtre de Bleston.* Combien de fois l'auteur ne récapitule-t-il pas, dans tout le détail, les circonstances qui s'accumulent autour d'eux! Ce n'est sûrement pas le lecteur

qui a besoin de ces informations, toujours les mêmes — c'est Jacques qui veut se libérer de sa hantise en s'en rappelant des détails réels. Ici aussi la distinction n'aboutit qu'à une confusion, cette fois au niveau des objets qui se dédoublent au regard d'un observateur astigmate. (On pourrait aussi étudier le dédoublement et la confusion que causent les deux plans de la ville de Bleston.)

En relisant la longue phrase que nous venons de citer, avec ces nombreux *qui* et *que* qui la prolongent ou la relancent, nous pourrons peut-être en caractériser certains aspects que nous n'avons pas encore mentionnés. La prose de *L'Emploi du temps* est émotive, nerveuse, comme obsédée (on vient de voir la disproportion entre les objets matériels, les deux exemplaires du roman, et leur description). Mais chez Butor l'émotion ou l'obsession ne se traduit pas par des bribes de phrases, des exclamations, des mots détachés comme tant de fois chez Joyce, mais elle est « stylisée », coulée dans les moules de la phrase-fleuve de Proust et de Péguy. Le flot des associations dans l'esprit de l'individu parlant (ou écrivant) est donc contenu, endigué par une syntaxe fermement structurée, qui permet de superposer les divers plans, quelquefois avec l'effet comique d'un *ridiculus mus :* p. ex. p. 222 :

> Ann, mon Ann de janvier qui m'était si proche en ce temps-là, que j'ai abandonnée pour Rose, très sournoisement [2 lignes que je coupe], Ann que je rencontrerai demain en vain, à qui je n'arriverai pas à faire parvenir ce cri de détresse, cet appel au secours [suivent encore 3 lignes], Ann à qui je désirerais tant répondre aujourd'hui [3 lignes], à qui je désirerais tant maintenant expliquer pourquoi, les derniers jours d'avril, je lui ai racheté un second plan de Bleston, et cette rame de papier blanc que je continue à noircir.

Le passé et l'avenir sont invoqués passionnément, avec toute la rhétorique d'un cœur déçu et s'agrippant à une ténue espérance — pour aboutir à un présent banal (« cette rame de papier que *je continue à noircir* »), mais tout cet ensemble de pensées hétéroclites d'un moment est bien contenu par la charpente rigoureuse de la phrase. La phrase-fleuve peut ainsi entraîner avec elle toute sorte d'éléments narratifs ou objectifs émergeant pour un instant à l'attention du lecteur, mais pourtant noyés dans des flots puissants dont l'effet total peut atteindre le sublime. Ainsi tout un chapitre (« Vendredi 8 août », p. 205 sq.) consiste en paragraphes soit longs (même d'une demi-page), soit courts, tous marqués par les exclamations anaphoriques *Rose qui...*,

dont le dernier s'élève vers un pathétique du désespoir, presque racinien :

> Rose, ma Perséphone, ma Phèdre, ma Rose qui s'est ouverte dans ce marais de paralysie et de gaz lourds, depuis le temps des grands brouillards, hélas non point ma Rose, mais seulement Rose, l'interdite Rose, la dérobée, la réservée, la vive, la simple, la tendre, la cruelle Rose.

La phrase-fleuve se prête excellemment à la description du va-et-vient des associations, de leur force qui s'impose à l'auteur pendant qu'il écrit comme un courant irrésistible, et aussi des rivages insoupçonnés vers lesquels son esprit est charrié. Voici le second paragraphe du chapitre que je viens de mentionner (de cette phrase de 30 lignes je ne reproduis de nouveau que la charpente) :

> Rose qui restait assise sur le bord de cette table..., tandis que Madame Bailey surveillait tout..., tandis qu'Ann... me présentait à ses amis..., me présentait à ce cousin Henry dont il avait été question dans cette même pièce pendant ce dîner du 1er juin dont j'allais lire le compte rendu le lendemain (James Jenkins entrait à ce moment avec sa mère...), me présentait enfin à ce Richard Tenn,... dont la maison était décrite dans *Le Meurtre de Bleston*, m'a-t-elle expliqué (mais certes je n'avais nullement envie de parler, dans cette soirée de fiançailles, de George Burton et de son « accident »), ce Richard Tenn qui s'est montré assez aimable, qui était allé à plusieurs reprises sur le continent, ce Richard Tenn sur qui je désirais avoir plus de renseignements (c'est Tenn que j'ai entendu répondre à une dame que non, il n'avait pas sa voiture aujourd'hui, qu'elle était en réparation, qu'elle ne serait prête que dans quelques jours.

Voilà donc toute une partie de la narration (la soirée des fiançailles de Rose) subordonnée, à l'invocation *Rose qui...*, avec certains événements et pensées subordonnés, à la seconde puissance, pour ainsi dire, à cette narration (les phrases entre parenthèses); mais tout ce contenu narratif s'oriente vers le personnage mystérieux de Richard Tenn qui occupe les dernières lignes, c'est-à-dire exactement la moitié du paragraphe-phrase. Le lecteur doit se sentir un peu dépaysé : puisque Rose est en tête du paragraphe (et tout le chapitre lui est dédié), comment Richard Tenn peut-il usurper tant de place ? C'est que les pensées de Jacques se sont déplacées en ce moment de Rose à Tenn, presque insensiblement, à partir du moment où Tenn est présenté. Et le prochain paragraphe ne suivra nullement ce Tenn, mais recom-

mencera, comme si de rien n'était, par l'invocation « *Rose qui* m'a regardé de façon si touchante », parce que, de nouveau, l'attention de Jacques s'est déplacée, cette fois de Tenn à Rose. Tout en épousant les contours de la pensée de Jacques se rappelant cette soirée (et on notera l'inclusion d'un élément qui ne fait pas partie de la narration, mais de la pensée du narrateur au moment de l'écrire : « ce dîner du 1er juin dont j'allais lire le compte rendu le lendemain »), la phrase reste fermement composée : ce sera toujours Rose qui dominera dans l'esprit de Jacques, même dans une partie de la narration où elle s'efface devant un comparse. De même, l'action symbolique de brûler le plan de Bleston (p. 203) est décrite en un paragraphe de 19 lignes, consistant en phrases relatives : « Puis j'ai pris le plan de Bleston... qui s'est éclairé... puis qui s'est obscurci... qui s'est soudain ourlé de minces flammes... » — évidemment, la scène gagne en unité par la subordination des phrases relatives au thème principal « le plan » — et si la phrase se termine après la mention des « flammes », par des locutions adverbiales du type *tout en* + gérondif (« tout en calcinant, tout en déchirant... tout en transformant en mince écaille noire... »), nous assistons vraiment à l'incendie complet dans sa durée, comme il se présente à l'esprit haletant de passion de Jacques.

Quelquefois ce n'est pas la phrase longue qui répercute les hantises de l'auteur, mais au contraire, une courte phrase réapparaissant comme refrain dans un récit. Ainsi dans un sous-chapitre (p. 181) consacré à Noël, toutes les haines de Jacques contre Bleston semblent se réveiller : « Donc le jour de Noël, cet atroce jour de Noël (comment ne pourrais-je pas te haïr, Bleston ?)... » Il rencontre Horace Buck dont le ressentiment contre Noël est égal au sien (« Leurs cloches, et leur Père Noël... »). Et maintenant voici des parties du récit, interrompues comme par des hoquets par les parenthèses « c'était Noël » : « Tous les restaurants de la place étaient fermés (c'était Noël), fermés aussi tous ceux près des deux Cathédrales (... relents d'orgue, ruelles désertes, c'était Noël) ; je n'avais nulle envie de rentrer mendier un petit repas à madame Grosvenor... (à cette heure-là, elle devait d'ailleurs être chez des cousins, c'était Noël)... il n'y aurait pas de bus pour rentrer, parce que, nous le savions bien, il avait été décidé (c'était Noël) qu'il n'y aurait pas du tout de service nocturne... à la réflexion, non, c'était Noël, Plaisance Gardens avait sûrement été fermé toute la journée... » — Je disais « hoquets ». En effet, la répétition de la phrase « c'était Noël » est comme une poussée mécanique dans la mémoire de Jacques, une sorte d'excuse et de repro-

che en même temps contre un état de choses insupportable.

Ainsi notre roman, qui est celui du moi devenant conscient de la haine qui le dévore, a développé une technique très précise pour suivre dans les temps, les lieux, les personnes, les actions, les objets, et même dans la phrase, l'évolution de cette passion. Ce qui me frappe (et je dois dire, me plaît) particulièrement dans cette analyse de la décomposition du moi, c'est que la personne humaine elle-même, par l'effort de l'écrivain reconstituant tous les aspects et toutes les phases d'une schizophrénie, n'a pas entièrement sombré, puisque les unités classiques, la phrase classique, la psychologie consciente sont encore présentes. Le cartésianisme français reste encore intact, au moins dans l'attitude rationnelle de l'écrivain, qui sait encore dominer par sa description le chaos du monde moderne.

Le sujet du roman *La Modification* (1957) est, comme celui de *L'Emploi du temps*, d'une simplicité étonnante : le Français Léon Delmont, quarante-cinq ans, époux d'une femme qu'il n'aime plus et père de quatre enfants, jouissant d'une position lucrative assurée dans une maison exportant d'Italie des machines à écrire, fait un voyage de Paris à Rome, habituel pour lui, mais cette fois ce n'est pas un voyage professionnel, mais d'ordre privé : il va communiquer à une jeune Française, Cécile, employée à l'ambassade française de Rome, son amante, qu'il a trouvé une place pour elle à Paris et qu'il va se séparer de sa femme pour vivre avec elle — mais, « chemin faisant », c'est-à-dire pendant le trajet, il décide de rester avec sa femme et de ne pas même voir Cécile, qui, il le reconnaît, n'était pour lui qu'un symbole de Rome et de la liberté, et n'aurait aucune fonction à Paris. Le titre du roman est donc ironique comme celui du roman précédent : c'est que, en moins de 24 heures (exactement 21 heures 35 minutes, p. 28), non pas une modification mais un renversement complet de tous les projets de Léon s'est produit (c'est à la page 200 seulement, longtemps après la décision contraire prise, que se trouve ce mot « modification », quand Léon pense à la manière dont il devra user pour faire comprendre à la jeune fille que la situation pour elle à Paris est « à portée de main », mais qu'il a renoncé à cette solution). L'unité de temps et de lieu est encore plus nettement observée, plus resserrée, que dans *L'Emploi du temps ;* nous vivons avec Léon et ses pensées dans le train Paris-Rome pendant ce trajet — c'est Léon pensant qui nous informera, par des flash-backs et des rêves, de son passé remémoré et de son avenir anticipé. Au contraire de *L'Emploi du temps*, nous ne voyons pas l'auteur d'un livre à l'œuvre, avec ses reprises du contenu vécu selon les données

que lui fournit sa mémoire du jour particulier (aussi bien Jacques a-t-il commencé à écrire avec un recul considérable, à sept mois de distance des événements vécus) : le court laps de temps du trajet Paris-Rome ne permet pas non plus à Léon de dater ses souvenirs et ses pensées, et en effet une décision nouvelle prise au cours d'un voyage en chemin de fer est bien plus dramatique et ne comporte point de modifications lentes d'une attitude comme chez Jacques qui est aux prises avec une ville. Il est vrai que Léon lui aussi va écrire un livre sur sa décision changée : précisément le livre de Butor que nous lisons, qui a pour but, comme il est dit à la fin du roman (p. 236), « de tenter de faire revivre sur le mode de la lecture cet épisode crucial de votre aventure, le mouvement qui s'est produit dans votre esprit accompagnant le déplacement de votre corps d'une gare [Paris-Lyon] à l'autre [Roma-Stazione Termini], à travers tous les paysages intermédiaires ». Il faut dire encore que chez Léon, personnage beaucoup moins littéraire que Jacques (bien qu'il lise l'*Énéide*, les *Lettres* de Julien l'Apostat, etc.), qui ne nous a donné nulle preuve de son talent littéraire (seulement des preuves de son introspection, de l'analyse de ses propres pensées), la solution « tout aboutit à un livre » est moins plausible que chez Jacques, que nous voyons réellement travailler à ses notes. La recette de Proust : récit de la décision mûrissant chez l'écrivain d'écrire un livre qui est déjà écrit — est donc appliquée d'une façon peu convaincante. Mais le drame intérieur qui porte le protagoniste vers sa « modification » d'un plan préconçu, dans son rapport avec le passage du temps sur le trajet Paris-Rome, est merveilleusement bien décrit. D'abord les principales étapes du voyage Paris-Rome sont fréquemment énumérées en séries : Dijon, Modane, Turin, Gênes, Rome (quelquefois prolongées par l'imagination : Naples, Syracuse, quelquefois aussi, dans les flash-backs, énumérées en sens inverse), de sorte que nous sommes comme entraînés par le mouvement du train (qui est aussi celui du temps). De la même façon que dans *L'Emploi du temps* telles pages sèchement énumératives semblaient répéter la description officielle de la ville de Bleston, nous donnant ainsi une impression d'espace clos, il y aura dans *La Modification* des énumérations sèches de stations de chemin de fer, comme copiées de l'indicateur Chaix, et nous donnant l'impression du « temps clos » (l'auteur semble calculer le temps irréversible devant nous : « celui-ci [ce train], *voyons*, celui-ci met vingt et une heure trente-cinq, ce qui fait, *voyons*, ce qui fait deux heures cinquante de différence »). Le monde spatial et temporel semble donc s'imposer avec un déterminisme inéluctable. Mais en plus des gares où le train s'arrête, Butor

a trouvé moyen de ponctuer le temps qui passe par la mention des gares où le train ne s'arrête pas et qui forment une chaîne ininterrompue, pour ainsi dire fatale : la petite phrase « Passe la gare de... (p. ex. Saint-Julien-du-Sault ou Bussolino) », qui revient si souvent, nous donne le sentiment que ces gares passent au moment même où nous lisons leur nom, que nous nous trouvons nous-mêmes dans ce train en mouvement. Celui-ci figure l'évolution intérieure de Léon et s'oppose aux multiples mentions de « quinze, place du Panthéon », l'adresse parisienne de Léon, qui figure tout ce qu'il y a de stable, de figé dans l'existence de ce dernier. Généralement, la phrase rituelle, avec l'inversion [2] indiquant une action partielle dans le cadre d'une action plus grande, suivie et conséquente [3], se présente dans un paragraphe à part, qui donne de menus détails perçus par Léon à l'intérieur ou à l'extérieur de son compartiment, c'est-à-dire dans son « existence à présent dans le train » : ainsi, p. 103 :

> Sur le tapis de fer chauffant, vous voyez un pépin de pomme sauter d'un losange à un autre. Dans le corridor le garçon du wagon-restaurant fait tinter de nouveau sa clochette. *Passe la gare de Polliat.*

Certains de ces détails extérieurs se répètent à travers tout le livre, avec la phrase rituelle « Passe la gare de... », ainsi p. 232 :

> Passe la gare de Roma Ostiense, avec la pointe blanche de la pyramide de Cestius... Sur le tapis de fer chauffant aux losanges semblables à un graphique idéal de trafic ferroviaire, vous considérez les poussières, les minces ordures...

Et sans aucun doute, la « phrase rituelle » devient plus obsédante, plus fébrile à l'approche de la ville de Rome, parce que nous savons qu'avec elle la décision finale approche aussi :

> P. 207 : Passe la gare de Magliana. De l'autre côté du corridor, c'est déjà la banlieue romaine...
> P. 229 : Passe la gare de Roma Trastevere. Au-delà de la fenêtre les premiers tramways allumés se croisent dans les rues.

La narration dans le roman se scinde donc en deux parties, l'une alternant avec l'autre : comme le formule l'auteur lui-même dans le passage cité plus haut (p. 236 du roman), un voyage consiste dans un mouvement de l'esprit et un déplacement du corps du voyageur. Nous ajouterons que d'abord, un train allant d'un lieu à un autre figure une continuité et que c'est la continuité du moi de Léon qui développe la « modification », c'est-à-

dire une décision finale contraire à celle du début du voyage. Ainsi le moi est représenté *en train de* se modifier (dans le train!), sans solution de continuité. Nous n'avons pas, comme autrefois dans les romans, des monologues se suivant et rendant les pensées de certains moments, mais une chaîne de pensées qui se transforment presque imperceptiblement. C'est seulement en comparant début et fin du voyage que la « modification », le changement radical de décision apparaît. Et nous dirons aussi que, tandis que le mouvement du corps se passe dans le présent, celui de l'esprit embrasse le présent, le passé et l'avenir. Nous aurons donc (au lieu du présent du narrateur contrasté avec le passé des événements narrés dans *L'Emploi du temps*) certaines parties du roman se passant dans le présent du corps, dans le wagon, d'autres dans ces régions diverses en dehors du wagon, que l'esprit peut évoquer. Les premières occupent en général moins d'espace que les secondes, mais le réalisme de la description y sera plus accusé : il en résulte une impression de « vase clos ». Que peut-on voir de nouveau et d'intéressant dans un wagon après plusieurs heures de voyage? C'est un tour de force de la part du romancier que de savoir nous intéresser à un champ visuel si étroit. Il a su, en effet, non seulement nous montrer les objets matériels du wagon (p. ex. ce tapis de fer chauffant) sous des aspects toujours nouveaux, mais aussi créer tout un monde de compagnons de voyage fortuits qui attirent l'attention de Léon, et par conséquent la nôtre. Et nous comprenons aussi, en poursuivant notre lecture, que ce sont les personnages de ce « présent » du wagon qui déclenchent le mécanisme des pensées de Léon, même, peut-être, celui de sa décision finale : l'auteur nous dit lui-même à la fin du livre (p. 228) :

> ... s'il n'y avait pas eu ces gens... ces objets et ces images auxquels se sont accrochées mes pensées de telle sorte qu'une machine mentale s'est constituée faisant glisser l'une sur l'autre les régions de mon existence au cours de ce voyage différent des autres..., peut-être cette fissure béante en ma personne ne se serait-elle pas produite...

Nous avons été avertis dès le début (p. 20) que la vie extérieure que vit le voyageur avec son corps dans le wagon « fait partie de vos décisions, c'est le mécanisme que vous avez remonté vous-même qui commence à se dérouler presque à votre insu ». Si nous savons qu'un voyage implique un mécanisme de dédoublement de la réalité, c'est pourtant seulement au romancier contemporain, avec son sensorium différencié, quant au « temps », qu'il est donné de nous faire sentir à tout moment ce méca-

nisme, qui n'est pas entièrement de l'ordre du corps, puisque les idées et les émotions du voyageur sont façonnées ou transformées par le déplacement du corps. Ainsi Léon s'efforce (p. 223) de rester tranquille au moment où passe la gare de Tarquinia : « Cette agitation est absolument inutile; celle du wagon ne suffit-elle pas à faire jouer et grincer l'une contre l'autre vos certitudes comme les pièces d'une machine trop malmenée? » Le mouvement du train même, avec sa force mécanique, suggère à Léon une certaine fatalité qui concorde avec le mouvement de ses idées. Lorsqu'il se figure le harassement du voyage de retour auprès de sa femme Henriette à qui il devra révéler ses projets funestes (p. 135), il sent qu'il n'en aura pas la force. Il voudrait arrêter ces pensées défaitistes, « rejetant toutes ces images qui montent à l'assaut de moi-même. Mais il n'est plus temps maintenant, leurs chaînes solidement affermies par ce voyage se déroulent avec le sûr mouvement du train, et malgré tous vos efforts pour vous en détacher... les voici qui vous entraînent dans leurs engrenages », et ainsi la « vie dans le train » entraîne « mécaniquement » la défaite.

Mais, se demandera-t-on, de quelle façon opère l'interférence du corporel et du spirituel, l'influence de la « réalité du wagon » sur la réalité intérieure de Léon? L'auteur lui-même nous en a donné dans un des passages cités l'indication tripartite : « *ces* gens, *ces* objets, *ces* images ». Ces gens d'abord. Voyageant en troisième classe, Léon aura des compagnons de voyage très divers, quelques-uns effacés (tel, p. 74, cet ecclésiastique dans l'attitude duquel Léon suspecte une inquiétude parallèle à la sienne, d'un homme qui médite une décision radicale), se substituant les uns aux autres au cours du voyage, d'autres faisant tout le voyage avec lui, montrant plus de relief, et influant de façon décisive sur sa propre pensée : particulièrement ce couple de jeunes mariés que Léon a baptisés Pierre et Agnès, partis en voyage de noces pour Syracuse, dont il nous rapporte tous les mouvements physiques et affectifs, les réactions particulières aux étapes du voyage, la vie à deux pendant ce jour et cette nuit, le bonheur en face des tracas du voyage dans un compartiment bondé. Et c'est ce bonheur, dont on se sait nullement s'il persistera quand leur vie ultérieure sera exposée à d'autres épreuves, qui donne le branle aux multiples souvenirs personnels de Léon; car lui aussi a fait avec sa femme un heureux voyage à Rome, puis un voyage en sens inverse avec Cécile, et maintenant il voyage seul vers cette Cécile qui est censée lui donner un bonheur nouveau; bien plus, dans ce train, il changera d'opinion, ne verra pas Cécile et, à la fin, dans son esprit, il promettra même à sa femme un nouveau voyage, pour ainsi

dire de réconciliation, de secondes noces. De quelle façon artistique Butor sait agencer ces différents mondes, la phrase suivante, où apparaît pour la première fois le nom (pas encore la personne) de Cécile, le montrera (p. 25) :

> Il est vrai qu'ils [les deux nouveaux mariés] sont ensemble, eux, qu'ils découvrent, qu'ils sont enchantés, qu'ils font vraisemblablement ce trajet pour la première fois, qu'ils ont tant de choses à se dire, qu'ils n'ont pas besoin de faire durer les divers épisodes de ce voyage afin d'en combler autant que possible les vides et l'ennui..., parce que n'importe quoi leur demandera beaucoup de temps et ne passera pour eux que trop vite, parce qu'ils n'ont pas sur eux la fatigue anticipée de ce nombre d'heures avant d'arriver dont vous n'avez que trop l'habitude, ce nombre d'heures qui vous séparent de Cécile et qu'il va vous falloir supporter cette fois dans l'inconfort d'un wagon de troisième classe...

Bonheur du couple, malheur du solitaire et désabusé contemplateur de ce bonheur, aspiration de sa part à un nouveau bonheur, celui de la liberté qui pour lui est Cécile — toutes ces pensées se suivent logiquement et en même temps, au fil de la phrase, nous transportent d'un monde à l'autre. Une autre fois (p. 100), un homme qui marche dans le couloir, mais se trompe de wagon, rappelle à Léon le voyage d'autrefois en troisième avec Henriette, où lui aussi s'était trompé de la même façon, et le moment où il avait pu se rasseoir, « Henriette près de la fenêtre et vous à côté d'elle, comme les deux jeunes mariés ». En revanche (p. 103), une étiquette de la valise du jeune couple qui porte peut-être le nom de leur destination (en Sicile ?) évoque pour Léon ses « fausses noces » ou « demi-noces » avec Cécile et des images sensuelles de vie de plage avec elle.

Quelquefois Léon sent le désir de mettre en garde les jeunes époux contre l'illusion d'un bonheur durable — ce qui entraîne à son tour des doutes sur la possibilité de bonheur avec une Cécile qui ne serait au fond qu'une seconde Henriette. Ainsi la pensée va de Pierre et Agnès vers Henriette et Cécile, c'est-à-dire vers son passé et vers son avenir, cet avenir aussi précaire que son passé. « Ces gens » devant lui, tendus qu'ils sont vers leur avenir, suscitent les pensées de Léon sur son avenir.

Ensuite « les objets ». La myopie forcée d'un voyageur enfermé dans son compartiment engendre non seulement un grossissement des objets vus à courte distance, mais aussi une interprétation symbolique. Parmi tous ces objets-symboles (p. ex. des photographies de sites pittoresques qui surplombent les

banquettes et suggèrent une vie plus large et plus belle) prime le roman que Léon a acheté à la Gare de Lyon avant son départ : il a servi d'abord pour marquer sa place dans le compartiment (p. 42). Il acquiert un peu plus d'individualité quand il nous est montré près du bréviaire que l'ecclésiastique a jeté sur la banquette. Léon le dépose dans le filet « sans en lire un mot »; jusque-là il n'avait fait que le feuilleter, « pour entendre, au milieu du brouhaha du train et de la gare, le léger bruit que cela produit semblable à celui de la pluie ». Nous entrevoyons donc un livre non lu, mais employé pour conjurer l'ennui (que sent peut-être aussi l'ecclésiastique lisant son bréviaire). A la p. 105, à la suite d'une secousse du train (mais peut-être aussi sous l'influence de l'alcool pris avant le repas) le livre échappe des mains de Léon. En ce moment encore il ne révèle aucun caractère à lui; il n'est que le signe d'un mouvement intérieur. Pourtant ce livre peut devenir un centre d'associations ou de souvenirs : ainsi lors du voyage avec Cécile de Rome à Paris il avait eu aussi avec lui un livre qu'il avait déposé sur la banquette pour marquer sa place et qu'il ne parvenait pas à lire, occupé qu'il était de regarder les montagnes à travers la fenêtre (p. 119) — d'ailleurs le voyageur qu'il nomme Pierre a aussi un livre qu'il ne lit pas (passé et présent se rejoignent). Les déplacements du livre sont suivis minutieusement : à la fin d'un sous-chapitre (p. 132), Léon reprend le roman « inutilisé » dans le filet et le met sur la banquette parce qu'il veut sortir du compartiment, quitte à le replacer dans le filet en rentrant, dans le sous-chapitre suivant (p. 132). « Tous vos gestes dénotent une grande nervosité », remarque Léon lui-même; ce mouvement mécanique se répétant d'ailleurs plus loin (p. 159). Mais, à la page 165, le livre non lu devient un reproche que se fait Léon, qui prévoit qu'il ne le lira plus du tout — que, par conséquent, une évolution a dû s'accomplir en lui (j'abrège considérablement la page et demie que comporte le texte). On remarquera le ton pathétique de cette harangue à soi-même :

> Pourquoi ne pas l'avoir lu, ce livre, puisque vous l'aviez acheté, qui vous aurait protégé contre tout cela [l'embarras de rester debout comme un somnambule] ? Pourquoi, même maintenant que vous êtes assis, ... ne pouvez-vous pas l'ouvrir, n'avez-vous pas même envie d'en déchiffrer le titre..., ne regardez-vous que le dos de ce livre... dont les pages blanches au-dessous se feuilletaient d'elles-mêmes devant vos yeux... ?
>
> Et pourtant dans ce livre, puisque... c'est un roman, puisque vous ne l'avez pas pris tout à fait par hasard...

> ... que vous n'avez pas lu, que vous ne lirez pas, il est trop tard,
>
> vous savez qu'il y a des personnages qui ressemblent dans une certaine mesure aux gens qui se sont succédé tout au cours du voyage,...
>
> dans ce livre, que vous aviez acheté pour qu'il vous distraie et que vous n'avez pas lu justement parce que... vous désiriez pour une fois être vous-même en totalité dans votre acte...
>
> dans lequel il doit bien se trouver... un homme en difficulté qui voudrait se sauver,... qui s'aperçoit que le chemin qu'il a pris ne mène pas là où il croyait, comme s'il était perdu dans un désert, ou une brousse...
>
> C'est le dos du livre que vous regardez...

Ce « poème en prose », qui marque par sa structure les progrès des idées associées par Léon (le paragraphe « que vous n'avez pas lu, que nous ne lirez pas, il est trop tard » formant l'exact milieu du passage, le point crucial, en deçà duquel se trouve le reproche de ne pas avoir « lu », tandis qu'au-delà la situation du moment est définie, la nouvelle direction des idées, affranchies du livre pas lu), fait du livre un témoin objectif et un symbole vivant de l'évolution prodigieuse qu'a subie Léon — en fait de la « modification » qu'il doit dès maintenant envisager. L' « objet » dans son immobilité sert au protagoniste de mesure au développement intérieur.

Quelques pages plus loin (p. 168), Léon envisage son retour à Paris après avoir parlé à Cécile à Rome et pense de nouveau au livre :

> ... vous escaladerez peu à peu les Alpes en essayant de lire pour ne point trop penser à la façon dont se dérouleront ces événements mis en branle par vos paroles..., un livre que vous tiendrez entre vos mains tandis que vous approcherez de la frontière, celui-ci même peut-être que vous n'aurez point achevé parce que vous aurez eu bien autre chose à faire..., celui-ci que peut-être vous n'aurez toujours pas commencé, ou un autre que vous aurez acheté à la Stazione Termini, ce livre que vous refermerez pour le passage de la douane, et où il faudrait qu'il soit question d'un homme perdu dans une forêt qui se referme derrière lui sans qu'il arrive [suit en parenthèse une vision transfigurée d'un douanier qui « trouve un livre glissé dans la ceinture, l'ouvre tandis que la pluie en lave les pages qui se dissolvent peu à peu et s'éparpillent »], dans ce livre que vous aurez refermé pour le passage de la douane..., puis que vous recommencerez d'essayer de lire... pour éviter de vous représenter avec trop de désagréable précision cette existence que vous serez sur le point de mener [suit le détail de cette vie précaire de Cécile à Paris], dans lequel vous vous

> plongerez afin de ne pas y penser parce qu'il sera trop tard pour y rien changer...

Le livre est devenu maintenant, au lieu d'un moyen inefficace de distraction, une sorte de rappel de la culpabilité envers Cécile (les douaniers qui l'inspectent) : il n'est encore rien en lui-même, ses pages blanches sont « lavées » de tout contenu et il aurait aussi bien pu être celui-ci qu'un autre acheté à Rome. Dans le chapitre suivant (p. 172) nous est présenté un autre voyage Paris-Rome qui a eu lieu auparavant, au service de la maison que Léon représente, en première classe par conséquent, pendant lequel Léon escomptait le plaisir qu'il aurait à voir Cécile à Rome. Cette fois aussi il avait un livre avec lui, les lettres de Julien l'Apostat, mais il en termina la lecture pour penser ensuite à contrecœur aux paperasses de la maison : c'est qu'il méditait alors lui-même une apostasie, une rébellion et croyait approcher de la liberté, d'une liberté semblable à celle qui est sans doute dépeinte dans les lettres de l'Apostat (cf. le même motif, p. 182). Et Cécile aussi, lors de son retour avec Léon de Paris à Rome, après un séjour à Paris qui n'avait pas été trop heureux pour les deux, avait un livre en main lors du passage de la douane (p. 185) :

> Elle a refermé son livre que vous n'avez pas lu, dont vous ne lui avez même pas demandé le nom, où il pouvait être question d'un homme qui désirait aller à Rome et qui continuait sa navigation sous une pluie de goudron qui devenait de plus en plus blanc comme de la neige, de plus en plus sec comme des bribes de pages déchirées...

— signe clair de l'effondrement, du déchirement de son amour à lui, tandis que Cécile reprenait son livre, « ne faisait pas attention à vous, ne semblait pas se rendre compte que vous l'aviez perdue », puis lisait distraitement, parce que ce qui la préoccupait était d' « arranger son souvenir de ces deux semaines » : « Voilà ce que vous lisiez sur son visage, ce que vous déchiffriez de ce dialogue informulé derrière l'écran d'un livre ».

Si le livre est ici un écran, il ne vous ouvre aucune perspective nouvelle, il vous empêche même de penser à la réalité intérieure, il s'interpose entre les deux membres du couple. Pourtant, dans une scène imaginaire rêvée par Léon, celui-ci déclare au douanier italien que son seul bagage « véritable » est ce livre à la recherche duquel il se trouve, parce qu'il l'a perdu — l'idée affleure que le livre retrouvé pourrait être son salut. Et voilà que (p. 193) soudain, pendant que Léon tourne entre ses doigts le livre pas lu, il imagine un autre livre, une espèce de « guide bleu des égarés à la quête duquel il court » — ce sera dans la suite

le vrai livre, celui que Léon ne lira pas, mais qu'il écrira; mais à ce moment nous ne le savons pas encore. A la page 216 le livre est tombé des mains de Léon sur la banquette et une jeune femme à moitié endormie a posé les doigts sur lui, puis elle le lâche, et Léon le rattrape sur le bord — il a envie de mordre doucement le cou de cette femme et de « la serrer tandis que votre main pénétrerait dans son corsage », — à ce moment Léon s'est libéré de l'obsession de Cécile puisqu'il convoite une autre femme, et le livre accompagne ses désirs indécis. Finalement, p. 226, ce livre, « non lu mais conservé tout au long du voyage comme une marque de vous-même », a été lâché par Léon en dormant : la parabole symbolique de *ce* livre est terminée. Un autre livre apparaît à l'horizon : « il me faudrait écrire un livre » comme « moyen de combler le vide qui s'est creusé », en gagnant une « autre liberté ». Après une brève mention d'un ancien guide bleu dont Léon s'est servi du temps de son voyage à Rome avec Henriette et qu'il avait remplacé plus tard par celui de Cécile [4], la dernière page du roman évoque encore une fois le livre à la sortie du wagon : « Vous vous levez, remettez votre manteau, prenez votre valise, ramassez votre livre », livre qui cédera le pas à « ce livre futur et nécessaire dont vous tenez la forme dans votre main ». Le livre s'était déjà, évidemment, vidé de contenu (les pages blanches), sa forme matérielle, seule subsistant, sera remplie d'un autre, d'un vrai contenu — notre roman. Ainsi le livre a subi, au cours de ces différents voyages et particulièrement du dernier, tous les avatars de l'évolution de Léon : il s'est chargé d'une multitude de significations symboliques. Le retour répété au livre s'explique psychologiquement par la nervosité, par les hantises de Léon, mais c'est aussi un puissant motif poétique qui garantit l'unité du roman *La Modification.*

Mais quels « objets » remplaceront dans notre roman les multiples « spectacles » de Bleston qui suggèrent d'autres climats géographiques et historiques? Quelles seront « ces images » qui hanteront l'imagination du tourmenté Léon? Évidemment avec une ville comme Rome, point d'aboutissement des désirs de Léon, Butor n'avait que l'embarras du choix : il n'avait qu'à imaginer tel ou tel point célèbre de Rome que Léon avait fréquenté avec ou sans une de ses deux femmes et les idées ou sentiments qui s'y accrochèrent alors : le Forum, le restaurant des Tre Scalini, les visites au Moïse de Michel-Ange. Ainsi, Léon a visité avec Henriette dans le temps — et ce souvenir émerge seulement vers la fin du roman (p. 222) — le temple de Vénus et Rome, et Henriette avait posé la question naïve : « Pourquoi de Vénus et Rome? Quel est le rapport

entre ces deux choses ? » Au moment où ce souvenir revient à Léon, nous autres lecteurs savons déjà qu'il y a eu, dans l'aventure de Léon avec Cécile, un rapport intime entre sa Vénus, Cécile, et la ville de ses rêves, Rome. Et comme Léon, en plus du voyage actuel Paris-Rome, recrée dans son imagination les autres voyages Paris-Rome qu'il a faits soit dans le même sens, soit en sens inverse, tantôt avec Henriette, tantôt avec Cécile, il y aura superposition d'images et d'impressions multiples, Paris se superposant à Rome, Rome se superposant à Paris, Henriette à Rome, Cécile à Paris — tout état d'âme se décomposant en plusieurs couches historiques. Et, débordant l'histoire individuelle de Léon, le cadre s'élargira par l'histoire et la légende liées à ces lieux.

Ainsi toute une mythologie renaît au-dessus de la ville actuelle de Rome (comme au-dessus de Bleston), « le mythe romain » qui a sa part dans l'illusion amoureuse que représente Cécile. En effet, la superstructure mythologique dans notre roman est intimement liée au problème de base, le rêve de Cécile n'étant au fond qu'un rêve de Rome. Butor formule clairement la base du « mythe romain » : c'est l' « insatisfaction parisienne » (p. 231) qui fait rêver à une organisation du monde semblable à celle de la *pax romana*; c'est le souvenir d'un « Paris impérial » qui fait revivre l'ancienne capitale du monde. Léon désire que ces deux thèmes Paris et Rome « se fondent » et doit reconnaître qu'il vaudrait mieux « conserver à ces deux villes leurs relations géographiques réelles », comme il a reconnu que Cécile, « l'amie romaine », en dehors de Rome, n'est qu'une Française parmi d'autres. Je ne sais pas si l'humour de *La Modification* n'a pas été un peu appesanti par cette surcharge d'imaginations historiques sur une vaste échelle — l'histoire de Léon est après tout un fait divers assez connu, l'histoire d'une désillusion banale. Dans *L'Emploi du temps*, la mythologie est à sa place parce que la haine engendre des mythes; par contre la désillusion, sentiment moins violent dépeint dans *La Modification*, est peut-être moins créatrice d'images que la haine. S'il est impossible à Léon d'intégrer les deux villes (en transportant Cécile de Rome à Paris), fallait-il mobiliser tout l'apparat mythico-historique, fallait-il, en brodant sur le thème du Déluge représenté dans une photographie du wagon, évoquer la figure du Pape, assis sur la *sedia gestatoria*, démontrant à Léon qu'il ne devrait pas « aimer Rome », puisque lui-même, le Pape, n'est que le « fantôme des empereurs » dans un « monde aboli » ? Au contraire, on trouvera très réussie la mythologie « française » qui durant tout le trajet hante l'imagination de Léon : ainsi la figure du Grand Veneur galopant dans l'air au-

dessus de la forêt de Fontainebleau, esprit falot qui représente l'indécision et l'angoisse de Léon et qui le tourmente tant de fois avec des questions sur son être véritable : « Qui êtes-vous ? Où allez-vous ? Que cherchez-vous ? Qui aimez-vous ?... » (par exemple p. 210). Comme tant de fois chez Butor, les mythologies diverses se confondent : ainsi le cavalier aérien de Fontainebleau devient l'antique Charon, passeur des morts (p. 182), puis les « douaniers italiens » (p. 185), et puis *Janus bifrons*, « le douanier Janus » (p. 193), tandis que le cheval du Grand Veneur se superpose à la louve romaine. Ce syncrétisme mythologique correspond à l'esprit hanté de souvenirs hétérogènes de Léon, mais sent un peu l'huile [5].

Le récit autobiographique dans *La Modification* se distingue de celui des autres romans de Butor et, je crois, aussi d'autres romanciers contemporains, par un trait de style assez surprenant : l'histoire de la modification tout au long des 236 pages nous est racontée à la seconde personne. Ainsi dans les premières phrases du roman : « Vous avez mis le pied gauche sur la rainure de cuivre... Vous vous introduisez par l'étroite ouverture [du compartiment]..., vous venez seulement d'atteindre les quarante-cinq ans... » — comme dans la dernière : « Le corridor est vide. Vous regardez la foule sur le quai. Vous quittez le compartiment. » Or, nous avions déjà trouvé dans *L'Emploi du temps* un *tu* s'adressant à la ville de Bleston, l'antagoniste de Jacques; mais ici le *vous* s'adresse à une partie du moi du protagoniste comme à une figure homérique pour laquelle l'auteur marque son intérêt et qu'il rapproche de lui-même et de nous en la faisant son interlocutrice (« Et alors tu répondais :... »). Seulement Butor n'emploie pas la seconde personne par-ci par-là pour animer le récit ordinaire à la 3e personne, mais à travers tout le roman, ce qui produit un effet, non de rapprochement, mais de recul. Évidemment, celui qui écrit le récit, l'auteur ou le protagoniste, regarde l'évolution intérieure, *qui a eu lieu*, avec l'éloignement, la distance, le recul que donne précisément un développement achevé. Il marque son intérêt par la 2e personne, mais aussi sa distance de la matière racontée par le *vous* (forme officielle de la 2e personne, non le *tu* intime d'Homère). Si je ne me trompe, le *vous* implique ici une légère nuance d'ironie. Comme la plus grande partie du roman (à l'exception des flash-backs et des prophéties) est écrite au présent historique, un passé est évoqué « en ce moment » où il a été vécu par Léon; le présent historique rapproche l'action du lecteur, mais le *vous* l'en éloigne. Si le *vous* semble faire allusion à une scission de l'unité du moi protagoniste au moment où celui-ci écrit son histoire, comment une scission de l'unité à l'intérieur

de l'histoire racontée pourra-t-elle être représentée? Par une troisième personne *il* qui semble se détacher du *vous* permanent : ainsi Léon se voit dans une glace comme s'il tombait en longeant « une falaise de montagnes, une paroi de canyon » (p. 147), mais il pense aussi à un autre voyage où il avait rencontré Cécile dans le train, mais n'avait pas trouvé de place auprès d'elle et réfléchissait « les yeux perdus dans les feuilles mortes de la forêt [de Fontainebleau]... ». Suit un long passage à la 3e personne : « Or comme il écoutait..., il entend le Grand Veneur crier « Qui êtes-vous? », il longe l'eau à la recherche d'un gué, d'une surface plane où s'étendre et s'installe finalement en s'appuyant sur une paroi verticale ». Et puis le récit reprend avec *vous* : « Les yeux perdus dans les feuilles mortes de la forêt de Fontainebleau..., vous avez tiré de votre poche une boîte d'allumettes... » Le morceau intercalé entre les deux mentions de la forêt est donc pour Léon une vision de soi-même, et le protagoniste en est cet *il* qui se détache du *vous*. D'ailleurs la vision du *il* cherchant un appui reprend dans un autre morceau pour nous rapporter un dialogue de Léon avec la Sibylle (p. 179, passage débutant par « S'il sent alors une fumée... » qui se rattache au passage précédent avec *il*, qui finissait « il se met à sentir une odeur de fumée »). Et un troisième passage avec *il* contient une sorte de dialogue avec Charon qui s'est amalgamé avec le Grand Veneur (p. 183) : « Il s'est remis en mouvement » (p. 182) se rattache évidemment à « il se remet en mouvement » de la page 180. Seulement, ce troisième passage se clôt avec un *il* juxtaposé à un *vous* : « Puis il est passé sous la porte Majeure et vous êtes entré à Rome » — ce qui, j'en ai grand-peur, n'est pas trop clair (d'autant plus que la vision du Pape, p. 215, est racontée comme subie par un *vous!*).

Quant à la syntaxe de *La Modification*, comparée à celle de *L'Emploi du temps*, j'ai l'impression que les phrases-fleuves s'y retrouvent en nombre inférieur, particulièrement ces phrases rebondissant par des appositions (comme, p. ex., p. 34-36 : « Il [le guide bleu de Rome] était comme le talisman, la clé, le gage d'une arrivée (p. 34),... le gage de cette décision (p. 35)..., le gage de ce voyage secret pour Henriette..., secret parce que l'on ignore, avenue de l'Opéra (p. 36)... secret parce que chez Scabelli, sur le Corso..., secret même pour Cécile... ») — serait-ce que *La Modification* décrit plutôt un développement imperceptible, moins passionné que la haine qui colore toutes les pages de *L'Emploi du temps*? En tout cas, dans *La Modification* aussi, la syntaxe des phrases rend graphiquement le mouvement des idées : ainsi aux pages 34-35 (à l'intérieur de la période gigantesque qui vient d'être citée), le morceau de phrase

qui commence par « Il était comme le talisman... » nous fait passer d'Henriette à Cécile (point de départ — point d'arrivée) à l'instar de la pensée de Léon. Un exemple superbe de syntaxe expressive est le morceau (p. 227-228) construit sur des *futurs* « prophétiques » répétés par anaphore : « Vous allez arriver dans quelques instants [à la Stazione Termini]... Vous ne descendrez pas à l'Albergo Diurno... Vous n'irez point guetter les volets de Cécile... Vous n'irez point l'attendre à la sortie du Palais Farnese; vous déjeunerez seul... et vous rentrerez seul dans votre hôtel... Alors dans cette chambre, seul, vous commencerez à écrire un livre... » — et qui finit ainsi :

> Puis lundi soir, à l'heure même que vous aviez prévue, par le train même que vous aviez prévu, vous retournerez vers la gare,
> sans l'avoir vue.

Dans ce passage, qui tire la conclusion de *La Modification*, nous sentons par la marche de la phrase, la nécessité des mouvements de Léon (opposés à ceux du plan originaire), et le dernier court morceau de phrase « sans l'avoir vue » nous donne le sens de l'inévitable, d'une sorte de contraction de l'être du protagoniste, de la mélancolique décision négative : c'est comme la fermeture d'une porte, dont on sait qu'elle ne va jamais plus se rouvrir. Effets de poème en prose!

Somme toute, *La Modification* représente la scission et le dédoublement du moi précédant une décision rationnelle, alors que *L'Emploi du temps* sombrait dans l'irrationnel de la haine. Ainsi s'explique le tour légèrement ironique de ce roman, en contraste avec la passion sans issue de *L'Emploi du temps*.

Si nous nous tournons maintenant vers le premier roman de Butor, *Passage de Milan*, nous éprouvons la grande surprise d'y découvrir, avec beaucoup de traits nous rappelant les deux romans suivants, une technique du tout au tout différente. Énumérons d'abord les traits similaires :

> 1. L'unité de lieu et de temps : nous passons une nuit, celle du bal donné en l'honneur des vingt ans d'Angèle Vertigues, qui aboutit à son meurtre, dans l'immeuble (parisien) « 15, passage de Milan » (p. 166), avec ses six étages habités par les personnages les plus différents, « tous ceux que la nuit a brassés dans un même malheur » (p. 281). L'idée de représenter les pensées et les instincts de tant de personnages qui habitent une même maison me semble nettement appartenir à l'école « unanimiste » (par exemple *Mort de quelqu'un* de Jules Romains), comme le montre ce passage du dernier chapitre : « Tout immeuble est un

entrepôt, avec ses étages et son trafic, les meubles..., ces humains qui ont là leur lieu d'attache... ».

2. L'unité de l'action est représentée par le crime qui a été perpétré durant cette nuit — crime qui semble émaner, non pas seulement d'un seul personnage, Henri Delétang ou Louis Lécuyer, mais de la présence dans les habitants de l'immeuble d'instincts criminels primitifs, datant d'époques prélogiques. La phrase que nous venons de citer est suivie en effet de la suivante : « toute tête est un entrepôt, où dorment des statues de dieux et de démons de toute taille et de tout âge, dont l'inventaire n'est jamais dressé ».

Ainsi ce seront ces démons qui seront les vrais meurtriers d'Angèle, comme dans *L'Emploi du temps* c'était le démon de la Haine, non tel individu Jacques ou James, qui était le véritable auteur de « l'incident ». Même dans cette Angèle, vraiment angélique, rêvant d'un chaste et conventionnel mariage, couve le démon : elle est à certains moments un « oiseau sauvage » (un milan ?) ou une « petite grue », elle rit (de bonheur ?) sous l'emprise sensuelle du baiser d'Henri. Comme dans *L'Emploi du temps*, l'apparence témoigne contre un personnage qui n'est peut-être pas le véritable criminel (puisque c'est la collectivité qui l'est), là contre James, ici contre Louis. Nous ne pouvons pas en effet décider si Louis qui, par jalousie, a lancé le chandelier contre Angèle qui semblait se réjouir de l'attaque sexuelle d'Henri, a, ou n'a pas, tué sa bien-aimée pour l'arracher au cambrioleur Henri, qui par caprice, pour le plaisir de « l'acte gratuit », projetait un rapt et qui a sûrement sa part dans le crime. Comme dans *L'Emploi du temps* encore, l'action a son unité, mais elle est loin d'être claire (et nous ne saurons jamais quel est le vrai coupable, puisque cette espèce de roman policier s'arrête juste avant l'intervention de la police)[6].

3. Il y aura donc, au-dessus de l'action concrète du meurtre, tout un échafaudage de mythologies, en conflit l'une avec l'autre, comme dans les deux autres romans : ainsi le paganisme inconscient de l'immeuble *Passage de Milan* se heurte contre le christianisme de certains personnages : des deux abbés qui ne réussissent pas à apaiser les voix des démons en eux-mêmes (p. 283 sq.) et des croyants, de Louis et Virginie dont les pieuses visions sont détournées de leurs buts (p. 264, Louis voit que « la statue de la Vierge a une tête de chatte »; p. 266, l'Ave Maria de Virginie est interrompu par des pensées plus « réalistes »).

4. La narration procède à bâtons rompus, c'est-à-dire par de courts sous-chapitres dans lesquels des moments particuliers sont racontés au présent historique, comme dans les deux autres romans.

Mais relativement à ce quatrième point se profilent déjà les différences : car les petits morceaux présentent des actions,

souvenirs ou pensées du moment, non pas d'un seul personnage s'interposant entre le lecteur et le récit, mais d'une masse de personnes dans un dosage certainement variable, de presque tous les habitants de l'immeuble. Ainsi il s'agira dans *Passage de Milan* d'un récit distribué parmi les nombreux personnages. Cette technique est plutôt désuète puisqu'elle repose sur la fiction de l'omniscience de l'auteur qui lui permet de pénétrer dans les pensées les plus secrètes de ses personnages — miracle gratuit qui aujourd'hui n'est plus généralement accepté et est remplacé par le récit soi-disant autobiographique avec le *je* du narrateur en garantissant l'authenticité. Dans notre roman les morceaux ou sous-chapitres sont écrits du point de vue d'un personnage, mais à la troisième personne, de sorte que c'est le lecteur qui doit deviner quel est le personnage dont les actions et les pensées nous sont rapportées. Ainsi dans le morceau p. 73-74 nous voyons défiler les pensées de quelqu'un qui monte en ascenseur (et qui note les divers étages : « Premier étage... Deux... Trois... Quatre... », tout en essayant de se représenter les personnes qu'il va rencontrer durant cette soirée); c'est seulement au paragraphe final que nous apprenons que c'est Philippe qui monte et qui pense. Mais plus souvent encore le personnage pensant n'est pas mentionné du tout dans « le morceau ». Ainsi le sous-chapitre p. 266-268 débute par les mots : « Et à l'heure de notre mort. Ma tête. » Parmi les personnages du roman qui peuvent dire l'Ave Maria tout en se plaignant d'un mal de tête, nous choisissons par hypothèse Virginie Ralon. La mention de Charlotte, quelques lignes plus bas, nous confirme dans cette hypothèse. Plus tard, la phrase : « je suis vieille et je deviens folle » nous assure que nous avons deviné juste. Et encore plus loin la phrase : « Je vous salue, Marie, pleine de grâces » nous fait comprendre que Virginie a recommencé sa prière. Quelquefois des fragments de phrases répétés en refrain nous aident à identifier la personne qui parle ou pense : après avoir appris que le vieux juif Samuel Léonard a découvert les relations sexuelles de son protégé, le jeune Égyptien Ahmed, avec Vincent, nous pouvons imaginer que le pronom *il* du morceau suivant (p. 237) doit représenter Ahmed :

> Mon maître va m'abandonner, dit-*il*..., et seul *dans ces maisons* il va falloir chercher où coucher.
> Et mon habit se salira sans qu'on me le remplace, *dans ces maisons.*

Mais, p. 239, le paragraphe qui n'a que les deux lignes :

> Et le soleil ne faisait pas défaut.
> Dans ces maisons.

contient une sorte de refrain émancipé de la phrase originaire, étant devenu symbolique du jeune Oriental qui se sent étranger « dans ces maisons » de la France. Et le « refrain d'Ahmed » se répétera trois fois dans des fragments détachés avec un lyrisme de poème en prose. Ainsi le récit procède par heurts, nullement linéaire, mais par rythmes saccadés, par tronçons que le lecteur doit combiner. Souvent des fragments discontinus doivent être reliés : p. 249 sq. nous lisons, dans des paragraphes séparés, les faits suivants :

(1) Henri (nommé ici *expressis verbis*) descend les escaliers de l'immeuble en pensant à la scène de la mort d'Angèle;
(2) Louis (nommé) s'est enfui dans le bureau des Vertigues, d'où il voit Martin et Lucie de Vere (nommés) entrer dans le salon;
(3) le peintre Martin et sa femme (nommés) tâchent en vain de raviver Angèle avec du porto;
(4) « Ils lui apparaissent » comme des acteurs d'un drame liturgique — il faut comprendre que « ils » est le couple de (3) et « lui » le Louis nommé dans (2).
(5) « Enfin, c'était loupé, l'idiote, avec ses yeux effrayés de colombe. » Les guillemets manquent, mais ce sont évidemment les paroles d'Henri.
(6) un paragraphe en deux lignes :

Dorment.
Et Gaston Mourre aussi dort.

« Dorment » sans sujet se rapporte aux habitants de l'immeuble qui n'ont aucune connaissance de l'assassinat, et se rattache à un paragraphe antérieur (p. 248) où tous les « dormeurs » de cette nuit funeste sont énumérés.
(7) L'auteur nous fait assister à un dialogue de Martin avec sa femme; nous en identifions les deux personnages par la première phrase : « Comprends-moi, chérie... »
(8) « Je les aurai », monologue intérieur d'Henri [« les » = Angèle et Louis] qui sort de l'immeuble; « Il [ce doit être Henri] longe du doigt la table du vestiaire ».
(9) Un paragraphe : « Il fait boire la vivante qui tousse. Mais ses traits restent tirés et blancs ». « Il » = Martin, « la vivante » = sa femme (opposée à Angèle morte).

Pourquoi, de la part de l'auteur, ce jeu de cache-cache avec le lecteur? Ne serait-il pas plus simple de nous épargner tant d'effort en constatant tout simplement : « Et Henri pensa... », « Martin dit à sa femme... »? Il faut penser que, probablement, l'auteur lui-même est hanté par ces images détachées, que pour lui-même l'action se morcèle en moments sans qu'il sente le besoin de les coordonner pour l'avantage du lecteur. Le *je* et

le *vous* des deux autres romans de Butor montraient un seul narrateur dans son travail personnel de décomposition et recomposition des données de la mémoire; ici le *je* de l'auteur reste inexprimé, dissimulé, mais son travail intérieur se reconnaît précisément par son « fragmentarisme ». En outre, les changements de scène continus nous permettent d'apprécier la « contemporanéité » des fragments (« pendant que (1) a lieu, se produit aussi (3) »; (6) [« Dorment... »] marque un effet de contraste à l'intérieur de la contemporanéité). Le récit traditionnel, linéaire, est en somme une abstraction; le récit de moments d'épaisseur variable est plus fidèle à la réalité intérieure du narrateur. Naturellement, l'auteur qui se montre hanté n'oublie pas un moment le lecteur et sa capacité de reconstruction des événements : à lui s'adressent ces récapitulations qui ponctuent le roman : ainsi l'énumération des onze membres de la famille Mogne (p. 53), des dormeurs de l'immeuble (p. 248), de la maison et de ce qui s'y fait au même moment (p. 140). Et aussi, au-dessus des têtes des personnages et de leurs pensées, certains motifs constants émergent que le lecteur doit relier entre eux. Ainsi l'abbé Alexis, se sentant assailli par des tentations sensuelles dit : « Pourquoi donc le voleur s'est-il introduit dans ma nuit ? » (p. 185) — phrase qui nous fait penser immédiatement au cambrioleur Henri et qui groupe ensemble deux personnages aussi différents que le pieux abbé et le cynique mondain. Et un autre groupement est suggéré quand Virginie Ralon pense que l'abbé Alexis ne devrait pas aller dans l'appartement des Vertigues « subrepticement comme un voleur » (p. 269) : maintenant c'est l'abbé qui pourrait entrer comme un voleur, c'est-à-dire, nous le savons, comme Henri. Nous apprenons que l'abbé Jean s'est livré à ces « beaux démons » (les démons païens) qui profitent des « *fissures* nocturnes pour intervenir » (comme des voleurs ?). Et plus tard, à une des dernières pages du livre, le même abbé semble se plaindre du Christ qui a chassé les démons païens « qui s'insinuent dans nos affiches, nos machines, se rient de nous, cachés, se nourrissant de nos arrière-pensées ». Ainsi des êtres et des situations qui semblent loin l'un de l'autre se trouvent réunis par moments dans la conscience du lecteur qui perçoit, à travers leur diversité, le climat spirituel qui leur est commun. Ces fissures par lesquelles les démons pénètrent dans une civilisation peuvent aboutir à son écroulement. Et Butor a trouvé un symbole physique se répétant à travers le roman et annonçant précisément la menace qui pèse sur l'immeuble : le tremblement que produit le passage d'un train de métro dans la maison. Ce n'est pas un hasard si un des triomphes de la technique moderne est présenté sous l'aspect démoniaque de la destruction

de cette civilisation, en somme païenne. Butor a opposé à ce symbole un autre, employé avec une persistance égale et représentant le monde évangélique, chrétien : le son des cloches d'un couvent de sœurs voisin. Tantôt l'un, tantôt l'autre de ces symboles antithétiques se trouve à la fin d'un morceau, mais on les trouve aussi parfois enchevêtrés, ainsi, p. 135, où, caractéristiquement, le doux son des cloches chrétiennes est « englouti » par la menace de destruction :

> L'écho des cloches à peine transparu s'engloutit dans l'ébranlement donné par le passage du métro sur la chaussée.

Avec la suppression du *je* de l'auteur, un style différent des deux autres romans s'imposait : non pas la phrase-fleuve qui traduit l'émotion de l'auteur, mais une façon de raconter dramatique, par saccades et à force de heurts, comme nous avons dit. Ainsi l'abrupt, l'incohérent, le mécanique d'une soirée mondaine, dans laquelle toutes sortes de caractères sont par hasard « brassés » par les démons, aura trouvé son expression, alors que dans *L'Emploi du temps* et dans *La Modification* nous voyons un *moi* à la recherche d'une maîtrise des démons. La phrase de Proust est solidaire de cette recherche. *Passage de Milan* offre une vue kaléidoscopique et tremblante de moments séparés, dans laquelle les seules recherches seront celles de la police.

Les traits de style qui se laissent résumer sous le titre « laconisme dramatique » sont nombreux. Il y aura d'abord les fréquents dialogues, rapprochant le roman du théâtre, où les paroles des personnes sont annoncées aussi brièvement qu'au théâtre :

> P. 37 : *Frédéric Mogne :*
> « Celle-ci, rougeâtre, ira bien avec ton costume bleu. »

(notons qu'il s'agit d'une cravate : le discours de Frédéric Mogne est rendu à partir du moment que l'auteur juge opportun de choisir).

> P. 51 : *Viola :*
> « Félix, prends cette assiette... »
> Maman dans la porte :
> « Asseyez-vous, mes enfants... »

Une série de longs monologues se trouve au chapitre VI, où les noms de ceux qui les prononcent sont marqués en marge des pages (Vincent, Henri, etc.). Quelquefois nous ne trouvons pas de paroles reproduites, seulement des « entrées en scène » :

> P. 61 : Au-dessus des Mogne : Samuel Léonard; au-dessus de Léonard : les Vertigues.

— motif qui, comme nous avons dit, sert aussi à récapituler les habitants des divers étages de l'immeuble. Quelquefois apparaissent des apartés, comme dans le théâtre d'autrefois — tant il est vrai que ce qui est devenu désuet dans un genre littéraire peut être une innovation dans un autre.

> P. 66 : Apartés :
> *Frédéric :* l'idiote.
> *Félix :* la vieille vache.
> *Jeanne, Viola, Martine :* la curieuse, l'incorrigible.
> *Vincent, Gérard :* de quoi je me mêle.
> *Paul Montaigne :* fatigante et cruelle comme toujours.

Ces apartés « organisés » en groupe donnent comme un orchestre de pensées coexistantes à un certain moment.

Une interprétation venue de la scène au roman est le tour nominal donné à ce qui, dans un roman traditionnel, serait exprimé par un verbe (le type d'indication du jeu de scène : « [un silence] ») :

> P. 9 : [et beaucoup d'autres fois] : Sonnerie.
> P. 89 : Sifflements moqueurs, mais impressionnés, du chœur des garçons. Salut des artistes. Sortie.
> P. 106 sq. : [les numéros de danse joués par la bande de musique sont donnés comme sur un programme] :
> Potato head blues.
> [plus tard] Bruit de Maracas.
> [plus tard] Rumba.
> [plus tard] Stop. Déliement.

Sans aucun doute nous avons ici au lieu du récit qui, par le verbe, se développerait dans le temps, une sorte de cristallisation de moments, d'ailleurs stéréotypés. « Stop. Déliement » donne une nuance de « déjà connu » à l'action décrite. Quelquefois ces indications par le tour nominal ne se limitent pas à des mouvements sur la « scène » du roman, mais incluent des commentaires de l'auteur :

> P. 30 : *Commérages :*
> « Deux domestiques pour lui seul
> — Vous oubliez sa nièce.
> [suivent dix autres remarques dans le même genre].

« Commérages » trahit évidemment le jugement de l'auteur. Le tour nominal emprunté au théâtre acquiert dans le roman des possibilités nouvelles. C'est que par le tour laconique « Commérages » l'auteur nous fait sentir le stéréotypé, le déjà

connu des remarques qu'il reproduit. Ce procédé est fréquent : un dialogue est ponctué par les remarques suivantes (p. 39) :

> « ...on vous voit ce soir ».
> Le ton chantant de la condescendance...
> Acquiescement sans mots.
> « Nous aurons grand plaisir à vous voir... »
> Séparation ; comme deux boules qui se sont frôlées...

P. 47 : Le beau-père et le gendre s'approchent l'un de l'autre, protégés, surveillés par leurs femmes. *Simagrées, simulacres :*
« Bonjour, cher Henri, comment allez-vous ? »

Le tour nominal a encore une fois pris la place de *verba dicendi* (« ils font des simagrées... »), tout en permettant un aphorisme cinglant de l'auteur : « tout ce qu'ils disent ne sont que simagrées et simulacres ».

Comme sur la scène, on trouve des indications assez brèves sur le jeu, le ton, l'attitude, qui accompagnent les paroles des personnages; ainsi p. 151 [nous comprenons qu'il s'agit de Félix Mogne] :

> *Cérémonieux :*
> « Merci, mademoiselle. »
> P. 90 : Il s'approche pour la caresser, sans qu'elle y prête attention.
> *Chuchoté :*
> « Cela fera plaisir à tout le monde de te voir [7]. »

Ensuite un trait de style que je n'ai pas trouvé dans d'autres romans, y compris ceux de Butor : l'élimination du pronom personnel, laconisme surprenant en français où, en règle générale, le pronom est une sorte de préfixe du verbe. Dans un cas comme p. 38 :

> Il tire sur le nœud...
> Il tire sur les pointes du col...
> *Tapote* les revers...
> *Va chercher* la brosse à habits, met la dernière main, se recule, juge de l'effet...
> Et lui donne une grande tape dans le dos...

on pourrait penser, moins à une élimination du pronom qu'à un affranchissement des phrases du lien qui les unit, puisqu'il s'agit d'une action se composant de plusieurs actes particuliers (qui d'ailleurs sont marqués par des commentaires de Frédéric Mogne que j'ai supprimés ici) : « [Frédéric Mogne] tire sur les

pointes du col, tapote les revers, va chercher la brosse... et lui donne une grande tape ».

Je crois sentir dans cet affranchissement des parties d'une action une sorte de renoncement à l'action cohérente unifiée — comme il arrive dans un rêve. La même explication vaudrait pour la page 199 :

> Chaussures, pantoufles, lavabo, de l'eau sur la figure, s'essuie, s'assied à la table, retire un cahier du tiroir, qu'il feuillette, choisit une page et s'efforce de lire. Les images...

ici le récit nominal (« chaussures » = « il enlève ses chaussures ») qui précède le récit verbal, a déjà donné le ton : nous nous attendons à une série d'actions en somme banales où le laconisme est le bienvenu. (Remarquons un petit détail : l'auteur n'a pas osé écrire : « retire un cahier du tiroir *que feuillette* » — l'ellipse du pronom n'est encore possible que dans les propositions principales.)

Cet affranchissement syntaxique d'une action faisant partie d'un tout équivaudra aussi peut-être à une dramatisation de ces actions partielles. Ainsi dans la scène la plus dramatique du roman, celle de la mort d'Angèle vue et peut-être produite par le seul témoin effaré, Louis (p. 246) :

> Il ouvre le carreau de communication, s'efforce de passer.
> Casse dans sa main, le jette.
> Léger glas.
> Saigne.
> Il descend les marches du grand escalier...
> L'interrupteur.
> Et voit Angèle épouvantée, que Delétang embrasse sur la bouche; lance un chandelier.
> Fuite. Chute.
> Elle a heurté l'arête du marbre à la tempe.

A noter l'alternance de phrases nominales et de verbes avec et sans pronom. L'action devient un rêve : Louis fait les gestes d'un somnambule.

Dans certains cas on pourrait penser à une tout autre explication, à quelque chose qu'on pourrait nommer une « fiche mentale », comme dans les fiches qu'accumule l'état civil (l'expression est de Butor, p. 82, mais dans l'exemple qu'il en donne : « bien physiquement, ... bien élevé... parfait question belle-famille... » manque malheureusement une phrase avec pronom elliptique). Ainsi, p. 206, quand Henri passe le concierge, voici les idées qui lui viennent :

> Encore un à qui nous n'avions pas pensé.
> Paupières clignotantes, examine de très près comme un myope les numéros présentés.
> Si j'arrivais à passer en sa présence sans qu'il me voie.
> Cette soie blanche avec ses cheveux roux.

On peut donc imaginer Henri notant, comme pour un fichier de police, des données incohérentes.

Mais dans les cas nombreux où il ne s'agit pas d'action composite, une autre explication s'impose : ainsi maman Mogne dit à Gérard et Félix : « Et maintenant je ne veux plus vous voir ici; disparaissez... ». Suit, dans un paragraphe séparé, la phrase aconique (p. 41) :

> S'éclipsent.

Il y a gros à parier qu'une indication scénique du type

> Gérard et Félix (s'éclipsent)

a été le modèle de l'emploi du verbe sans pronom — et ici même les noms des personnes Gérard et Félix « s'éclipsent » évidemment pour marquer leur disparition, mécanique comme celle de fantoches. De même si les mots de maman Mogne (p. 47) :

> « Bonjour, chérie, comment vas-tu ? »

sont suivis de la phrase : « L'embrasse », nous pourrions l'écrire à la façon scénique :

> Maman Mogne : Bonjour, chérie, comment vas-tu ? (l'embrasse).

Le tour elliptique s'étend, comme nous l'avons vu aussi pour le tour nominal, au-delà des mouvements scéniques, vers des mouvements de l'âme qui n'impliquent aucune action visible :

> P. 58 : Madame Phyllis est un peu grasse... Pas très décorative — s'en désole, mais l'admet —, très bonne cuisinière par contre, et elle sait bien que c'est pour ça qu'elle est ici.

Ici nous sommes loin d'une scène de théâtre, mais peut-être y a-t-il quelque attitude mécanique, de marionnette même, dans cette admission de ses imperfections par la cuisinière.

Ainsi s'établit un foisonnement de phrases elliptiques dans le récit de l'auteur. Le *puis*, dans l'exemple suivant, qui ne se

trouverait pas dans des indications scéniques, montre bien à quel degré le procédé est grammaticalisé (p. 76) :

> Frédéric :
> « Cigarette ? Du feu ? »
> *Puis va chercher* dans l'armoire deux bouteilles.

Doit-on penser que l'auteur veut représenter ainsi la comédie de la vie de société avec ses mécanismes ?

Nous trouvons notre construction même au commencement d'un « morceau », sans indication de la personne qui fait le mouvement ainsi décrit. Par exemple, p. 198 :

> *S'effondre sur le lit*, sa main cherche l'interrupteur de la lampe de chevet.

Ce n'est que deux paragraphes plus loin que nous apprenons qu'il s'agit d'une femme au lit. « Et ma *robe* me gêne... » (le lecteur devra deviner l'identité de la femme en question à l'aide des réflexions qui seront ensuite rapportées).

Nous avons trouvé jusqu'ici le tour elliptique seulement à la troisième personne du présent, comme il est naturel en ce qui regarde un procédé dérivé des indications scéniques. Mais voilà qu'il pénètre aussi dans les autres temps et dans d'autres personnes : Henri, se représentant ce qu'il fera pour mener à bien son entreprise de rapt, se dit (p. 202) :

> (*Emmènerai* Angèle à la station, mais non, Clara; lui dire adieu, chacun sur son quai; et puis je rentrerai en douce...)

Cela veut-il dire qu'Henri se voit agissant selon un programme arrêté d'avance, mécaniquement (avec « et puis je rentrerai » il reprendrait le ton d'un homme qui agit en être raisonnable, décidant selon sa volonté) ?

Angèle, après le bal, est assise sur un tabouret (p. 238) et rêve à son mariage, aux fleurs qui seraient alors les mêmes qu'à ce bal. Après des paragraphes consacrés à d'autres personnes que son imagination évoque, nous revenons à elle (p. 240) :

> Rassise, *caressait* les pétales.
> Et elle regarderait son époux.

Si *regarderait* est un exemple clair de style indirect libre, l'imparfait de *caressait*, qui fait exception dans un roman écrit au présent, s'expliquera peut-être par la nuance de rêve qu'a souvent l'imparfait français. Mais pourquoi la suppression du pronom ? Est-ce encore le mécanisme du rêve ?

Le procédé elliptique trop souvent répété dans un même passage me semble nuire à l'intelligibilité. Ainsi, p. 210, un sous-chapitre traite du concierge endormi qu'Henri doit passer : « Sur le tapis la tête du concierge immobile... », mais la phrase suivante est : « Entre, très souple... », ce qui ne peut être dit que d'Henri.

Aux procédés que nous venons de discuter, il faut en ajouter un autre qui est devenu de plus en plus fréquent dans la prose d'art française (voir le livre de Le Bidois) : l'inversion du sujet, type *Arrive le général*, qui me semble suggérer un ordre d'événements dans lequel s'insère une action particulière. Il est vrai que certains de ces cas peuvent, comme les verbes sans pronom, être expliqués par des formules usitées au théâtre; ainsi (p. 30) :

> *Rentre* dans la maison Samuel Léonard, l'imposant monsieur du troisième...

pourrait remonter en dernier lieu à un *exit L.* (encore usité dans le théâtre anglais). Il y a innovation chez Butor quand le verbe inversé n'est plus un mouvement extérieur (p. 243) :

> *Rêvassait* Angèle, comparant dans sa main ce qu'elle croyait ses atouts...

Est-ce que cette construction évoque encore un jeu de marionnettes avec des entrées et sorties mécaniques ?

Le passage (p. 247-248) qui contient la liste considérable de tous ceux qui dormaient dans l'immeuble au moment de l'assassinat d'Angèle, et qui consiste dans la répétition continue du type *Dormait Léon, dormait Lydie...*, est assez compliqué : la liste des « dormeurs » est importante puisqu'elle s'oppose aux deux personnages « actifs », qui sont aussi ceux par qui le crime s'introduit dans l'immeuble. Mais une simple énumération aurait suffi : « A ce moment toute la maison était plongée dans un sommeil profond : ... ». Toujours est-il que la répétition du verbe inversé *dormait* a un puissant effet incantatoire, qui est accentué par le paragraphe final :

> Dormaient différemment, marmonnant, murmurant, respirant haut ou doucement, dormaient;

et ce dernier motif est repris en refrain p. 252 (voir ci-dessus) et p. 284 (« Dormaient, dormaient dans ces maisons »). Nous assistons ici non seulement à la fusion de deux motifs (*dormaient* + *dans ces maisons*, le refrain de l'Égyptien : maintenant *tous* les dormeurs de l'immeuble sont devenus étrangers à « ces

maisons »), mais aussi à la fusion du type syntaxique *Dormait Léon...* (= « Arrive le général ») et celui de *Dormaient différemment...* (= « S'éclipsent »), avec tout ce que les deux types comportent de mécanique.

Pourtant, malgré la fusion du type « S'éclipsent » avec d'autres, il reste établi que le premier est caractéristique de *Passage de Milan*, comme le vocatif d'apostrophe l'était de *L'Emploi du temps* et comme le *vous* adressé à une partie de l'âme du narrateur l'était de *La Modification*. Chaque roman a donc un trait de style « à lui », à l'intérieur d'un système stylistique qui *grosso modo* est commun aux trois romans. Dans le premier roman, le type « S'éclipsent » correspond au mécanique et à l'incohérent de notre civilisation entrevue par l'auteur (qui lui-même reste un témoin objectif); dans *L'Emploi du temps* l'adversaire est clairement vu, combattu, et défié par l'apostrophe « toi, Bleston »; dans *La Modification* l'adversaire, qui est au-dedans du moi du narrateur, a été combattu victorieusement et le *vous* adressé au moi qui a vécu son expérience par le moi qui la décrit, implique a distance ent re ces deux « moi ».

NOTES

1. Il faut dire aussi que, sans doute intentionnellement, l'auteur a rendu une telle vérification difficile au lecteur : on ne retrouvera pas facilement les dates citées par lui parce que les événements ont été décrits à une date postérieure, seule marquée dans les sous-chapitres dont est composé le roman. Quel jeu de cache-cache!

2. Voir ci-dessous, p. 525.

3. C'est le type *arrive le général*, souvent décrit par les grammairiens, qui est ainsi varié. L'orignalité de la formule de Léon ne réside pas tant dans le moule syntaxique choisi (en effet il n'aurait pu s'exprimer autrement : « il passe la gare de... » ou « la gare de... passe » auraient été impossibles), que dans le choix du verbe *passer* : ordinairement, c'est un être animé qui « passe » devant les paysages, non pas le paysage qui passe le voyageur. Or dans notre roman ce sont les paysages qui influencent le protagoniste.

4. — symbole de la « substitution » d'une femme à une autre. Les guides semblent aussi se substituer au « livre », voir le passage p. 193 cité plus haut. Nous connaissons ces télescopages par *L'Emploi du temps* (les deux copies du *Meurtre de Bleston* et les deux plans de la ville).

5. Pourtant, Butor, écrivain à solide culture classique, réussit en général à donner à des procédés classiques (comme à la figure de la préfiguration, à l'allusion mythologique, etc.) une justification psychologique : c'est le cerveau de Jacques et de Léon qui est hanté par ces souvenirs.

6. On se demande si, comme aux titres des autres romans, il ne faut

pas attribuer un second sens à celui de *Passage de Milan*. En plus du nom de cette rue soi-disant parisienne, ne devons-nous admettre un sens littéral : le milan, oiseau de proie, symbole du rapt, ne passe-t-il pas au-dessus de l'immeuble ? Deux fois en effet les milans sont mentionnés dans le roman : p. 8, quand l'abbé Jean regarde par sa fenêtre (« Dans le haut de l'air, ailes déployées, si ce n'est un avion c'est un milan ») et p. 239 quand l'Égyptien se rappelle : « c'est au départ d'Alexandrie que j'ai vu les derniers milans » — l'ironie de ce dernier passage consiste dans le fait que même à Paris peuvent apparaître les oiseaux symboles du rapt.

7. On pourrait comparer un passage comme celui-ci (p. 78) : Philippe Sermaize, invité chez les Verdigues, arrive trop tôt et attend un moment à leur étage, tout en pensant à des choses diverses qui nous sont révélées par un monologue intérieur. Puis, paragraphe nouveau :

> « *Marmonnant, s'appuyant* d'un pied sur l'autre sur le paillasson. » Puis continuation du récit : « Mais, comme, après tout, il n'accélère pas le passage des minutes... » [Philippe se décide à sonner.]

les participes *marmonnant, s'appuyant* au lieu des verbes finis semblent dérivés des indications du jeu de scène, par exemple « Philippe (marmonnant, s'appuyant...) », sans qu'aucune parole que les gestes accompagneraient soit rapportée. *Chuchoté* est de même l'abréviation d'une phrase : « ces mots furent dits sur le mode chuchoté ».

Leo Spitzer et la lecture stylistique, par Jean Starobinski 7
Note bibliographique. 41

PROBLÈMES GÉNÉRAUX

Art du langage et linguistique 45

ÉTUDES

L'amour lointain de Jaufré Rudel et le sens de la poésie des troubadours. 81
Rabelais et les « rabelaisants ». 134
L'art de la transition chez La Fontaine. 166
L'effet de sourdine dans le style classique : Racine. 208
Quelques interprétations de Voltaire. 336
A propos de La Vie de Marianne *(lettre à M. Georges Poulet).* 367
Le style de Marcel Proust. 397
L'étymologie d'un « cri de Paris ». 474
Quelques aspects de la technique des romans de Michel Butor. 482

Ouvrage reproduit
par procédé photomécanique.
Impression Bussière Camedan Imprimeries
à Saint-Amand (Cher), le 22 avril 1999.
Dépôt légal : avril 1999.
Premier dépôt légal : octobre 1980.
Numéro d'imprimeur : 992076/1.

ISBN 2-07-021319-6./Imprimé en France.

91432

LEO SPITZER

études de style

précédé de

leo spitzer et la lecture stylistique

de **JEAN STAROBINSKI**

Traduit de l'anglais et de l'allemand
par Éliane Kaufholz, Alain Coulon, Michel Foucault

Sous ce titre se trouvent réunies les principales études de celui qui, avec E. Auerbach, l'auteur de *Mimesis*, illustra la grande génération des romanistes de culture germanique.
De Villon à Butor, en passant par Rabelais, La Fontaine, Racine, Voltaire, Beaumarchais, Vigny, Proust et Valéry, s'impose la méthode originale d'un philologue épris de totalité, d'un lecteur infatigablement convaincu que l'étude au microscope d'un détail inaperçu du style – ici un « effet de sourdine », là un « art de transition » – donnera, en un déclic instantané, la clé d'une compréhension totale de l'œuvre.
Ici, point d'esprit de système ni d'ambition théorique, mais l'art d'utiliser toutes les ressources d'une linguistique présaussurienne pour renouveler l'histoire littéraire. L'ample étude introductive de Jean Starobinski montre que cette démarche est « un cheminement de l'esprit, une réflexion sur les étapes où se modifie, de proche en proche, la relation du lecteur au texte, à mesure qu'il en saisit mieux le sens global ».

Leo Spitzer est né à Vienne en 1887. Études à Berlin et à Halle. D'abord disciple du grammairien Meyer-Lübke, il est, pendant la guerre, attaché à la censure autrichienne dont il tire des observations linguistiques. Profes- Marburg, puis de Cologne en 1930, il doit s'exiler s l'Université d'Istanbul, pour s'installer à partir de s University de Baltimore. Il passe les dernières en Italie où il meurt en 1960 à Forte dei Marmi,

puf
ETUDES DE STYLE
17/06/2002 Ray : 2174 Rea
260
9 782070 213191
EUROS: 11.90
Francs 78.06
9"782070 213191

Giuseppe-Maria Crespi : "Nature morte avec livres musicaux" (détail). Conservatoire de Musique, Bologne. Photo © Scala.

80-X A 21319 ISBN 2-07-021319-6